УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ ИМЕНИ И. Н. УЛЬЯНОВА

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Том XVII Выпуск 5

Ульяновск
1962

УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ ИМЕНИ И. Н. УЛЬЯНОВА

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Том XVII Выпуск 5

Ульяновск
1962

Н. Б. ПОДВИЦКИЙ,
кандидат педагогических наук

ПРОБЛЕМА ИЗОБРАЖЕНИЯ БУДУЩЕГО В РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Одним из наименее изученных вопросов развития русской литературы первой половины XIX века является романтизм. В нашем литературоведении нет еще не только определения романтизма, но и четкого представления об его основных, наиболее характерных чертах, особенностях (см. об этом подробнее в нашей статье «Основные черты романтизма в русской литературе 20—40 гг., опубликованной в сб. «Вопросы русск. и заруб. литерат.». Куйб. 1962 г. В связи с этим представляется весьма существенным разработка отдельных вопросов развития романтизма, определения его особенностей, его наиболее характерных черт.

В частности, большое значение имеет глубокое осмысление особенностей романтизма в творчестве Лермонтова, во всей его сложности, противоречивости, выявление того, что отличает революционный романтизм великого поэта. Огромный «заряд мятежа» в поэзии Лермонтова, его «действенный пессимизм» (Горький) определили собой очень важные стороны и развития романтизма в русской литературе XIX в., и оказали значительное влияние вообще на всю русскую литературу.

Многие серьезные труды[1] посвящены изучению лермонтовского наследия и, в частности, романтизма в его творчестве. Мы, со своей стороны, хотим здесь обратить

---

[1] Уже не говоря о статьях В. Г. Белинского, можно назвать исследования Н. Бродского «М. Ю. Лермонтов», М., 1946, Л. Гинзбург «Творческий путь Лермонтова», Д. Максимова «Поэзия Лермонтова», Б. Мейлаха «Пушкин и русский романтизм», Гуковского «Очерки по истории русского реализма», ряд статей А. Соколова и др.

внимание на одну сторону романтических произведений Лермонтова. Анализируя вопрос об особенностях революционного романтизма великого поэта, отмечали наличие таких черт, как отрицание действительности, народность, создание образа героя-одиночки, воспевание активного отношения к жизни и ряд других.

Лермонтов сурово и резко критиковал ту жизнь, которая его окружала, в одном из набросков его мы читаем такие строчки:

Зачем не позже иль не ране
Меня природа создала? II, 189[1]

(черновой набросок к стих. «Гляжу на будущность с боязнью»).

Отрицая свою современность, Лермонтов в то же время не звал к смерти, к уходу от жизни. Общеизвестны строки одного из наиболее значительных лермонтовских стихотворений:

...Я б хотел забыться и заснуть! —
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь...

(«Выхожу один я на дорогу», II, 141).

Характернейшей чертой его революционного романтизма является как раз то, что, отрицая свою действительность, Лермонтов обращается к будущему, мечтает о нем. «Он отрицает для утверждения, разрушает для созидания», — писал Белинский о лермонтовском Демоне. Совершенно прав Д. Максимов, когда он утверждает: «Поэзия Лермонтова повернута к будущему, озарена мыслью о свободном и гордом человеке, связанном со своей страной».

Эти стремления Лермонтова совпадают с идеями передовых его современников. Так, у Белинского мы читаем: «Наш идеал не в прошедшем, а в будущем. Вперед итти можно, назад — нельзя».

---

[1] Здесь и дальше тексты произведений Лермонтова приводятся по изданию: М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений, Academia, М.—Л., 1936.

Мечты о будущем у Лермонтова (как и у многих революционных романтиков) значительно весомее обращения к прошлому (хотя и из прошлого он выбирает именно революционные мотивы: воспевание новгородской вольницы и др.). Осмысление прошлого ему нужно именно для более глубокого понимания будущего, для лучшего представления о нем. Больше того, Лермонтов даже прямо осуждает обращение к старине, стремление идеализировать ее:

...Не так ли ты, о европейский мир...
К могиле клонишься бесславной головою...
Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья —
Насмешливых льстецов несбыточные сны...

(«Умирающий гладиатор», II, 2).

Это — осуждение воспевания, идеализации средневековья в противовес мечтам о будущем, о свободе. В стихотворении «Приветствую тебя, воинственных славян...» Лермонтов, с восторгом взирая на сумрачные стены Новгорода, тут же восклицает:

Скажи мне, Новгород, ужель их больше нет?
Ужели Волхов твой не Волхов прежних лет?..

(1, 363)

Именно будущее тревожит и волнует Лермонтова: «У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем, — писал Лермонтов в 1841 году. — Сказывается сказка: Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20 лет и спал крепко, но на 21-м году проснулся от тяжелого сна — и встал и пошел... и встретил он 37 королей и 70 богатырей и побил их и сел над ними царствовать... Такова Россия». (V, 358).

Обращение к будущему у Лермонтова весьма сложно. Это, прежде всего, отрицание николаевского режима, полное неприятие его. Это и стремление найти выход, определить цель жизни, увидеть то, ради чего стоит жить и бороться, найти точку приложения своих сил. Это и выражение веры в прогрессивное, поступательное развитие жизни, веры в силы народа (народ — еще не проснувшийся богатырь, но он еще проснется и покажет

свою чудодейственную силу, у народа — великое будущее, — читаем мы в цитированном выше отрывке). Никогда вопросы будущего не имели бы такого большого, трепетного, такого решающего значения для великого поэта, если бы он не отрицал свое настоящее, не отвергал его нацело. Поиски будущего, стремление проникнуть в него — это и были попытки найти свою жизненную платформу, выработать положительные взгляды.

И поэтому обращение к будущему имеет в творчестве Лермонтова такое большое принципиальное значение, и поэтому так часто в его произведениях мы слышим этот мотив обращения к будущему:

Грядущее тревожит грудь мою...
(«11.VI 1831», I, 176).

Я полон весь мечтами,
О будущем... и дни мои толпой
Однообразно проходят предо мной,
И тщетно я ищу смущенными очами
Меж них хоть день один, отмеченный судьбой!

(Никто моим словам не внемлет, II, 27) 1837 г. и многие другие).

Мечты о будущем сливаются: это мечты и о личной жизни — попытки найти свою цель в жизни, определить свое место в ней, свое будущее — и о будущем всей страны. Лермонтов считал себя способным многое совершить для своего народа, для родины — и никогда не отделял своей судьбы — от судьбы страны. Раздумывая о своем будущем, Лермонтов представляет свой конец именно в борьбе за свободу, за счастье страны.

Кровавая меня могила ждет,
Могила без молитв и без креста...
Смерть моя ужасна будет.
(11.VI. 1831 г., I, 180).

и: Смерть его позорная зовет...
голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.
(К** I, 170).

и: Настанет день — и миром осужденный,
Чужой в родном краю,

На месте казни — гордый хоть презренный
Я кончу жизнь мою.

(Настанет день... I, 240)

и: За дело общее, быть может, я паду,
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу...
Я грудью шел вперед, я жертвовал собой.

(Из Андрея Шенье. I, 312)

и: Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет...
...настанет час кровавый,
и я паду...

(Не смейся над моей пророческой тоскою... II, 30).

Этот мотив, как мы видим, проходит через всю лирику Лермонтова, становится постоянным; здесь использован и характерный для поэта прием перестановки ряда стихотворных строк из раннего стихотворения в более позднее (что еще больше подчеркивает внутреннее единство в решении этой темы).

К этому следует добавить, что и мысли о поэтическом подвиге также заставляли задумываться о будущем: как оценят потомки его стихи, будут ли они и для них «звучать как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных»?!..

Но во всяком случае неправильно было бы представлять себе, что мечты Лермонтова о будущем — это были только мечты и раздумья о своей **личной** судьбе. Именно так, в частности, подходит к решению этого вопроса В. Асмус (в статье «Круг идей Лермонтова», опубликованной в 43—44 номерах «Литературного наследства»). В. Асмус истолковывает стремление Лермонтова проникнуть в будущее только как желание «удостовериться в том, что ему действительно суждено искомое им бессмертие» (стр. 98). Это значительно и неоправданно суживает весь комплекс вопроса о стремлении к будущему в поэзии Лермонтова, мельчит его.

В мечтах о будущем у Лермонтова с исключительной силой звучит именно социальный мотив, мотив полного переустройства жизни.

...в даль грядущую, закрытую пред нами,
Духовный взор его смотрел.
...Его слова пророчески звучали.

Он говорил: ликуйте, о друзья!
Что вам судьбы дряхлеющего мира?...
Над вашей головой колеблется секира,
Но что ж!.. из вас один ее увижу я.
(На буйном пиршестве... II. 56).

«Над вашей головой колеблется секира», — можно ли яснее было сказать о конце этого мира, этой ничтожной жизни светского общества, осудить его, увидеть неизбежность его конца.

Та же мысль звучит и в наброске ненаписанного стихотворения: «В следующей сатире всех разругать, и одну грустную строфу. Под конец сказать, что я напрасно писал и что если б это перо в палку обратилось, а какое-нибудь божество новых времен приударило в них оно — лучше» (изд. А. Н., VI, 375). Перо — меч, перо — палка против поколения пустых и ничтожных людей, которых сменит «новое время», иное, лучшее общество.

Органическое слияние социального и личного ясно, например, ощущается в стих. «Журналист, читатель и писатель».

...с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт... (II, 73).

Благородная мечта очищает мир, мир переустроен по другим законам — и тогда находится в этом новом мире и настоящее положение для поэта.

Конечно, прав Н. Л. Бродский, когда он замечал, что эти мечты имели «очень неопределенные очертания». Мы и не можем ожидать другого — более определенных очертаний — от революционного деятеля 30-х годов прошлого столетия.

Лермонтов глубоко осознает задачу жизни своего поколения — именно в подготовке будущего, в борьбе за свободу людей будущего. Лермонтов уже ясно понимает невозможность — такова печать эпохи реакции 30-х годов — мечтать о свободе для людей **своего** поколения. Это — одна из отличительных примет творчества Лермонтова, примет эпохи 30-х годов; характерно, что это перекликается и с подобными мотивами в поэзии декабристов,

когда они тоже предвидели недостижимость победы при жизни своего поколения — см., например, «Исповедь Наливайко» Рылеева и др.

Мы сгибнем, наш сотрется след,
Таков наш рок, таков закон...
Наш прах лишь землю умягчит
Другим, чистейшим существам...
Вот казнь за целые века
Злодейств, кипевших под луной.

(Отрывок, I, 106).

И Лермонтов видит справедливость в такой расплате, в казни, в гибели общества — за «века злодейств, кипевших под луной». Это уже — отказ от мировоззрения, взглядов «своего» дворянского класса, одно из проявлений перехода Лермонтова на позиции революционных демократов. Недаром Н. Г. Чернышевский писал о близости Лермонтова к революционным демократам: «...он самостоятельными симпатиями своими принадлежал новому направлению, и только потому, что последнее время своей жизни провел на Кавказе, не мог разделять дружеских бесед Белинского и его друзей».

Лермонтов рисует это будущее общество лишь в самых общих чертах. Но уже очень характерны и те принципы, те идеалы, которые он выставляет:

Не будут проклинать они;
Меж них ни злата, ни честей
Не будет. — Станут течь их дни,
Невинные, как дни детей;
Меж них ни дружбу, ни любовь
Приличья цепи не сожмут,
И братьев праведную кровь
Они со смехом не прольют!

(Отрывок, I, 106).

Ни деньги, богатство, ни «законы чести», родовитость и знатность происхождения не будут играть в этом обществе никакой роли. Это отрицание (естественно, в самой общей форме) не только феодально-дворянских предрассудков, но и основы основ буржуазного строя.

Лермонтов мечтает о времени, когда люди не будут

враждовать между собой: ни между народами, ни социальной вражды; все люди — братья между собой.

Лермонтов хорошо понимал, что в этом будущем нет места для царей, для угнетения человека человеком.

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет...
(Предсказание, I, 128).

Характерен и подзаголовок к этому стихотворению: «Это мечта». (Ср. и в других стихотворениях:

погибнет ваш тиран,
Как все тираны погибали (I, 162)
и: над вашей головой колеблется секира...
(II, 56)
и: и вы не смоете всей вашей черной кровью
поэта праведную кровь. (II, 17), и др.).

Сильнейшим основанием для раздумий о будущем была для Лермонтова его вера в Человека, в его душевную силу, в его любовь к свободе. Общеизвестны воспоминания Белинского об откровенной беседе с Лермонтовым на гауптвахте: «Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему — он улыбнулся и сказал: «Дай бог!» И это, уловленное Белинским, — главное: глубокая вера Лермонтова в человека, в достоинство настоящей жизни (а не той, которая была в 30 годы) — вот что было истинным двигателем творчества Лермонтова, что давало ему силу так полно и глубоко отрицать свою действительность, что заставляло его обращаться к будущему.

Эта же вера в природное свободолюбие человека звучит в его стихотворениях «Желанье» (I,364), «Узник» (II, 21) и многих других. Особенно значительно его стихотворение «Памяти Одоевского»:

...до конца среди волнений трудных,
В толпе людской и средь пустынь безлюдных
В нем тихий пламень чувства не угас:
Он сохранил и блеск лазурных глаз,

И звонкий детский смех, и речь живую,
И веру гордую в людей и жизнь иную. (II, 34).

Лермонтов здесь объединяет, ставит рядом: «веру гордую в людей» — и «в жизнь иную», в будущее. Неслучайно он считает это самым важным свойством Одоевского.

Вера в Человека, в людей давала поэту силу верить и в будущее Человека, народа.

Герои Лермонтова, охарактеризованные им с любовью и уважением, — это всегда или люди из народа («Песня про купца Калашникова» и др.), или люди, близкие к народу («Памяти Одоевского» и др.). (К людям светского общества он всегда питал иные чувства и находил для их обрисовок иные краски — ср., например, стих. «1 января», «Дума», «Смерть поэта» и мн. др.).

Так, в стихотворении «Последний сын вольности», Лермонтов, прославляя подвиг Вадима — борца за свободу, пишет:

И грозным именем твоим
Народы устрашат князей
Как тенью вольности своей...

Именно поэтому Добролюбов и имел все основания сделать такой важнейший вывод: «Лермонтов, умевши рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе». Да, будущее зависит от народа — к такому выводу подошел Лермонтов. Это высказывание Добролюбова позволяет еще глубже понять социальный характер мечтаний поэта о будущем, понять, насколько передовые позиции занимал Лермонтов, понять значение этих мечтаний о будущем в общей системе воззрений Лермонтова.

Мечтая о будущем, о свободе людей, — Лермонтов судит свое настоящее с точки зрения будущего, истории.

Неслучайно во многих своих стихотворениях он использует слова: «пророк», «пророческое» (т. е. человек, предрекающий будущее, провидящий его, зовущий к нему. Конечно, это совершенно лишено какой-либо религиозной окраски). Мы встречаем такие выражения, как пророческая тоска (I, 170; II, 30), пророческая речь

(I, 174; II, 75; II, 90). Лермонтов создает образ поэта-пророка-трибуна-борца, зовущего к будущему, изгнанного из реакционного общества (в стих. «Пророк», II, 145), осмеянного этим обществом (в стих. «Поэт», II, 42).

Лермонтов судит свою действительность во многих стихотворениях (Отрывок, I, 106; Дума, II, 39 и др.).

С этим связана и идея возмездия, идея расплаты за «века злодейств» (в повести «Вадим», стих. «Отрывок», I, 106; в «Песне о купце Калашникове» и многих других). Так, в повести «Вадим» мы читаем: «Умы предчувствовали переворот и волновались: каждая старинная и новая жестокость господина была записана его рабами в книгу мщения, и только кровь могла смыть эти постыдные летописи» (4 глава).

Это и есть суд истории, суд будущего над современным Лермонтову дворянским обществом.

* * *

Подводя итоги, можно сказать, что весь комплекс вопросов, связанный с решением проблемы будущего в творчестве Лермонтова, не только раскрывает эту черту как характернейшую примету поэзии революционного романтизма, но и позволяет более глубоко оценить всю сложность, передовые элементы в мировоззрении великого поэта. Больше того, понимание этого вопроса позволяет установить еще одну связь идеологии Лермонтова с идейными поисками лучших людей его времени. Еще Белинский писал, что «во времена переходные, во времена гниения и разложения устаревших стихий общества, когда для людей бывает одно прошедшее, уже отжившее свою жизнь, и еще не наставшее будущее, а настоящего нет...» людьми овладевает сомнение. И Лермонтов, отрицая «уже отжившее прошлое», отвергая свое настоящее, стремился понять «еще не совсем наставшее будущее», стремился его приблизить, с высоты будущего он выступал судьей своего настоящего. Великий поэт — пророк революции, тем самым, становится еще ближе и понятнее нам, людям нового общества.

Р. Я. ДОМБРОВСКИЙ,
кандидат филологических наук

МАСТЕРСТВО БЕЛИНСКОГО — КРИТИКА

I

Не будет преувеличением сказать, что от учителя во многом зависит успех всего нашего дела — строительства коммунизма. При этом огромное значение имеет учитель словесности, который соединяет в себе в какой-то мере и педагога, и критика, который является своеобразным посредником между великими писателями прошлого, современности и юным поколением.

Важный смысл приобретает в эпоху перехода к коммунистическому обществу активное овладение художественным наследством подрастающим поколением — речь идет о приобщении этого поколения к величайшим достижениям русской и мировой культуры. Недаром в новой Программе КПСС сами сроки строительства коммунизма связываются со степенью идейной зрелости, творческой инициативой и духовным богатством нашего народа. Да и характер коммунистического общества во многом будет определяться широтой кругозора советского человека, новаторским его отношением к лучшим достижениям человеческого ума.

В этой связи необходимо обратить особенное внимание на преподавание литературы в школе. Как улучшить это преподавание? Какой путь даст возможность учителю сочетать на уроке глубокое раздумье над произведением с тем эмоциональным накалом, о котором говорил Твардовский в речи на съезде учителей?

В поисках дорог, которые помогли бы нам улучшить преподавание литературы в школе, мы не используем того богатства, которое уже имеем, которое оставило нам то

же классическое наследство — критики Белинского, Чернышевского, Добролюбова, опыта ведения с читателем живой увлекательной беседы, когда была найдена чрезвычайно оригинальная форма анализа литературного произведения.

Конечно, нельзя не видеть различия в подходе к литературе критика и преподавателя, различия в способе изложения литературного материала, в выборе языка, жанра. Но тем не менее не подлежит сомнению, что в отмеченных профессиях есть немало точек соприкосновения: и талантливый критик и талантливый педагог должны владеть мастерством яркого, творческого разговора о литературе с читателем, должны сочетать глубокое понимание смысла произведения с эстетическим чутьем. В конце концов преподаватель часто в своем лице совмещает для школьника и первого критика и первого воспитателя.

Огромный интерес представляет критическая деятельность Белинского, своеобразные способы, с помощью которых он достигал в своих импровизациях сочетания глубокого содержания с оригинальной формой. А как раз недостатки преподавания словесности во многом объясняются тем, что для анализа сокровищ русской классической и советской литературы учитель еще не всегда находит нужные формы. Мы нередко не замечаем, из каких разнообразных пластов состоит произведение большого художника, и как важно находить свои неповторимые пути, чтобы раскрыть каждый из этих пластов. Опыт Белинского прежде всего показывает, что многогранным может быть не только клавиатура художника, но и критика, словесника, что критику, словеснику нужно изменять свой стиль и язык в зависимости от той творческой линии, которую утверждает писатель.

В этом плане особенно поучительной является статья Белинского «Герой нашего времени», посвященная образу передового для 30-х годов XIX века современника, образу, в котором сам автор статьи, как и Лермонтов, увидел близкого себе человека. Присмотримся к этой статье и подумаем о выводах, которые мы могли бы сделать из нее для себя.

При анализе «Героя нашего времени» Белинскому предстояло разобраться в очень сложном образе. А для этого ему как раз и нужно было найти те неповторимые пути критического мастерства, о которых мы говорили

выше, — оригинальный стиль, язык, жанр, композицию для свой статьи.

Прежде всего о стиле, творческой манере критика. Белинский понимал: чтобы произвести суждение о каком-нибудь поэте, тем более о великом, следует сперва изучить его, а для этого должно войти в мир его творчества не иначе, как забыв его, себя и все на свете. Но когда вы кончите его изучение, проникните в сокровенный дух его поэзии, уловите тайну личности, тогда ваша личность вступает в свои права, — вы из ученика делаетесь судьей.

«Тогда вы покажете, шел ли поэт наравне с своим временем, был его хорегом (начальником зрелищ) или только старался подпевать под его песни».[1]

. Вот где сказались замечательные принципы деятельности Белинского, которые сделали его критику могучим фактором общественной жизни того времени: сочетание спокойствия, беспристрастия в оценке произведения писателя со страстным суждением об этом произведении.

В статье о «Герое нашего времени» Лермонтова Белинский стремится как можно глубже проникнуть в мир, созданный художником, как можно объективнее и спокойнее разобраться в своеобразии этого мира, и в то же время как можно смелее оценить его смысл и значение.

Правда, эти два начала, так сказать, познание и суждение, в статье развиваются параллельно; они образуют, если можно выразиться, две сюжетных критических линии. С одной стороны, перед нами поэтический рассказ о содержании самого романа, где критик стремится передать целостное представление о произведении Лермонтова, — недаром Белинский сравнивает роман то с человеческим организмом, то с цветком, «составляющим самостоятельную лабораторию жизненности», разрушить это целое — значит убить живой организм. Белинский обращает внимание на естественность рассказа Лермонтова, так свободно развивающегося без всяких натяжек, так плавно текущего собственною силою без помощи автора, и сам старается сохранить эту естественность и плавность.

Вместе с тем Белинский развивает другую линию — дает глубокий идейно-художественный комментарий к

---

[1] В. Г. Белинский, т. III, стр. 375.

произведению, при этом его мысль нигде не опережает содержания, а развивается постепенно, по мере развития действия в романе. Композиция его статьи соответствует композиции произведения Лермонтова. Такая манера особенно важна была критику при оценке героя, которого автор долгое время окружает какой-то тайной. Вот почему Белинский вместе с Лермонтовым подчеркивает загадочность образа Печорина. Уже в «Бэле» герой романа является таинственным лицом. Эта таинственность растет от главы к главе: из-за отношения Печорина к Бэле мы невольно догадываемся о другой повести, заманчивой, таинственной и мрачной. А когда герой романа появляется при свидании с Максимом Максимовичем, «ваше любопытство не удовлетворено, а только еще более раздражено, и повесть о Бэле все еще остается загадкою».

Дальше, обращаясь к предисловию автора, к журналу Печорина, Белинский находит намек на идею романа, намек, который только более возбуждает наше нетерпение познакомиться с героем книги. В «Тамани» Печорин уже является автобиографическим лицом, но и теперь он остается в тени. Да и сам стиль этой главы соответствует замыслу: действующие лица — какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке при свете зари или месяца.

Но в то же время постепенно, по мере того как развивается действие, Белинский, идя за Лермонтовым, приоткрывает тайный покров, которым заслонен Печорин, — все яснее вырисовывается характер человека, наделенного огромным умом, волей, отвагой. И, наконец, в сцене, где Печорин сопоставляет себя с матросом, выброшенным после кораблекрушения на необитаемый остров, выясняется истинный характер его могучей, вольнолюбивой натуры.

«Теперь это таинственное лицо, — пишет Белинский, так сильно волновавшее наше любопытство и в истории Бэлы, и при свидании с Максимом Максимычем, и в рассказе о собственном приключении в Тамани, — теперь оно все перед нами, во весь рост свой».[1]

С другой стороны, подчеркивается контраст между этими своеобразными чертами Печорина и его эгоизмом,

---

[1] В. Г. Белинский, т. 1, стр. 620—621.

опустошенностью, разочарованностью и дается объяснение причин такого контраста.

В статье о «Герое нашего времени» нас должна привлечь манера своеобразно синтезировать рассказ с размышлением, живую картину с теорией, — тогда с живым интересом будет следить ученик за сложным развитием литературного героя, постигать тайну созданного писателем образа.

Очень интересно то обстоятельство, что Белинский старается передать красочность, изящество художественного текста романа и в то же время дать широкий критический разбор этих картин. А ведь именно такого сочетания мы не видим часто на уроках литературы. Поэтому, говоря словами критика о рефлексии, нередко у нас благоуханный цвет чувства блекнет, не распустившись, очаровательный образ заменяется скелетом.

Подобно пушкинскому Сальери мы разнимаем гармонию на части, превращая эту гармонию в труп. Нам же никогда не следует забывать, что наше слово адресуется детям, у которых важно возбудить «истину не в поучениях, а в представлении, в ощущении», что человек «имеет свои эпохи возрастания, не сообразуясь с которыми, в нем можно задушить всякое развитие» (Белинский).

Когда-то Чехов говорил, что художественный образ должен уместиться в сознании читателя в секунду. И в то же время можно заметить, что такой образ не укладывается и в столетия — многие поколения проникают в глубину этих образов, и каждое поколение находит в них свое, непознанное предшественниками.

В критике, в преподавании литературы необходимо слить воедино эти два принципа — логическое и эмоциональное восприятие искусства — ведь учитель, как и критик, должен быть ученым и художником одновременно, в его таланте должны сходиться и глубокое чувство, и пламенная любовь к искусству, и строгое, многостороннее изучение, и объективность ума (Белинский).

Белинский не раз говорил, что в большом художнике тесно сливается богатая интуиция с яркой мыслью.

С другой стороны, присмотритесь, какие ученые вызывают наибольшую симпатию Белинского? Не те ли, кто, открывая тайны окружающей нас действительности, также умели сочетать мысль с чувством, не Пифагор ли, ко-

торый в стройном ходе светил, видел не одну математику, а слышал гармонию миров, красоту вселенной?

Присмотритесь к самому Белинскому: как своеобразно в нем самом объединен ученый и художник, как глубоко он, например, понимал закономерности развития природы, человека, искусства и в то же время как тонко он чувствовал красоту окружающего мира.

Огромное принципиальное значение приобретает этот вопрос для школьного преподавания. Ведь мы имеем дело с детьми. Вот почему нам необходимо воздействовать не только на ум, но и на сердце ученика и часто через сердце на ум. Нам нужно не только дать ему представление о картине, образе, но и увлечь этим образом, заставить его страдать и радоваться, любить и ненавидеть вместе с героем произведения. Белинский говорил, что нельзя только наслаждаться художественным творчеством писателя, нужно отдать отчет в причинах этого наслаждения. Однако отдавая себе такой отчет, мы не должны отказываться от ощущения радости и счастья при познании искусства. В противном случае, как сумеем мы добиться, чтобы уроки литературы были и часами глубокого познания мира, жизни и в то же время воодушевляющего, эмоционального подъема.

Именно на таких уроках мы сумеем воспитать черты очень важные для человека нового коммунистического идеала, человека, в котором передовой идеал будет гармонировать с богатством и разнообразием чувств.

Показательно, что в самом комментарии к тексту критик умеет сочетать эмоциональное восприятие образа с теорией — анализ содержания ведется у него вместе с анализом формы.

Мы ведь начинаем разбор творчества писателя с того, что отделяем идею от формы, так сказать, оголяем идею, а затем, разобравшись в смысле созданных художником картин и образов, обращаемся к форме. В учебниках по литературе для VIII и IX классов в конце каждой главы имеется раздел: художественные особенности творчества писателя или какого-то произведения. Но такая операция, такое отделение мысли от чувства неизбежно омертвляют живую поэтическую страницу, лишают ее неповторимой оригинальности, и как бы мы ни пытались потом, после такого омертвления вдохнуть жизнь в убитые наши тела, нам уже не удается зажечь потушенный огонь. И это

понятно — ведь подлинное мастерство писателя заключается в его умении слить глубокую мысль с оригинальной формой. Белинский как раз считал, что чем выше талант художника, тем ограниченнее это слияние. Поэтому критик искал в произведении не просто мысль, а поэтическую мысль, то, что он называл пафосом. Форма не только позволяла Белинскому понять эстетическое своеобразие писателя, но и глубоко постичь замысел произведения, понять сущность героя этого произведения, в данном случае образа Печорина. Ведь как ни откровенен Печорин в своем дневнике, все же многие стороны его облика не ясны читателю — и он «скрывается таким же неполным и неразгаданным существом, каким является нам в начале романа» (Белинский). Но и эти стороны своеобразно освещены Лермонтовым оригинальным распределением красок — с помощью неповторимого поэтического угла зрения, языка, стиля, композиции, жанра. Белинскому удается найти ключ и к этим тайнам. Реакционный профессор Шевырев обвинял Лермонтова в том, что в его творчестве нет идеалов, нет неба — одна проза, одна земля. Героем времени поэтому и выбран такой порочный человек. А вот Белинский, проникая в художественную ткань романа, открывает такое «небо» в творчестве писателя, в характере Печорина, о котором не подозревает профессор,— самобытность, глубину, силу, неукротимую, страстную жажду свободы, счастья. Конечно, небо, показанное Белинским, не похоже на небо, о котором говорит Шевырев, но характерен сам по себе подход двух современников Лермонтова к его произведению: в одном случае — через краски, формы еще глубже открыть тайну созданного писателем характера, в другом — отказ от такого глубокого исследования.

Белинский хорошо понимал, что искусство Лермонтова заключается в том, что на первый план часто выдвигается раздвоенность Печорина, его эгоизм, светское равнодушие к людям. Но в то же время писатель приоткрыл дверь в душу Печорина и показал, что часто за этим равнодушием скрыт человек, умеющий глубоко мыслить и чувствовать, откликаться на чужие страдания и радости, любить жизнь, понимать прекрасное. Недаром Белинский говорил, что равнодушие Печорина кажется больше светской привычкой, чем истинной чертой его характера.

Показательны размышления Белинского о стиле Печорина. Этот стиль прекрасно характеризует духовный мир героя Лермонтова: в меткости и остроумии выражений, в энергии и силе его языка, в коротких, круто резаных фразах чувствуется воля и твердость Печорина. Показательно, что чем действие приобретает большую быстроту, тем фразы становятся все короче, выразительнее.

Вот почему Белинский писал: «Слог повести — то блеск молнии, то удар меча, то рассыпающийся по бархату жемчуг».[1]

Белинский идет еще дальше в поисках неба, то есть высоких идеалов в творчестве Лермонтова, в герое романа: он обращается к упомянутому нами лирическому отступлению, где Печорин сравнивает себя с матросом, ожидающим корабль, — и перед нами возникает образ смелого, оригинального человека, весь характер которого устремлен не назад, а вперед. Такой путь глубокого постижения сложного психологического мира героя романа с помощью красок дает возможность критику понять не только устремленность Печорина к будущему, но и трагичность его судьбы, трагичность его мироощущения. И это тем более интересно, что герой романа нигде не жалуется, не стонет. Однако Белинский проникновенно отметил способ, с каким писатель передает страдание Печорина: в подтексте звучит грустный, трагический, лейтмотив, который растет от главы к главе. С другой стороны, Белинский обращает внимание на одну деталь в портрете Печорина, на выражение его глаз, которая также свидетельствует о мучительных диссонансах, раздирающих душу героя.

«Они не смеялись, когда он смеялся... Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей? Это признак или злого нрава, или глубокой, постоянной грусти».[2]

«Согласитесь, что как эти глаза, так и вся сцена свидания Печорина с Максимом Максимычем показывают, что если это порок, то совсем не торжествующий, и надо быть рожденным для добра, чтоб так жестоко быть наказану за зло!.. Торжество нравственного духа гораздо

---

[1] В. Г. Белинский, т. 1, стр. 629.
[2] Там же, стр. 624.

поразительнее совершается над благородными натурами чем над злодеями...».[1]

Такое замечательное поле деятельности открывает перед нами отмеченная сторона мастерства Белинского. Она учит нас раскрывать всю сложность замысла писателя, не только познавая содержание, но и следя за теми тенями и переливами красок, которые неотделимы от творческой концепции художника.

Например, подойдите с этой позиции к такому произведению Лермонтова, как «И скучно, и грустно».

Кажется, трудно найти в мировой литературе более трагическую поэтическую страницу, чем это стихотворение. А между тем оно не внушает ощущения безнадежности и не только потому, что страшная правда высказана с поразительной смелостью, а и потому, что сама музыка стихотворения исполнена огромной энергии, силы.

«И какая простота в выражении, какая естественность, свобода в стихе, — писал Белинский. — Так и чувствуешь, что вся пьеса мгновенно излилась на бумагу сама собою, как поток слез, давно уже накипевших, как струя горячей крови из раны, с которой вдруг сорвана перевязка».[2]

Такова была способность Белинского глубоко проникать в сущность созданных писателями картин и образов с помощью анализа мастерства.

Надо сказать, что наше время, освещенное великим марксистско-ленинским учением, открыло новые, неизвестные Белинскому возможности в постижении самых сложных закономерностей жизни и литературы, в том числе постижении тайн таких своеобразных характеров, как Печорин, с помощью мастерства художника.

Присмотримся, например, к сочетанию в характере Печорина реализма с романтизмом, на которое Белинский мог лишь слегка намекнуть, обращаясь к лирическому отступлению печоринского дневника. Разве имел возможность критик разглядеть это слияние с такой ясностью, с какой мы видим его с высоты сегодняшнего дня, с высоты нашего эстетического идеала, когда правда и мечта соединились так органично, как они не сливались никогда до этого?

---

[1] В. Г. Белинский, т. I, стр. 624.
[2] Там же, стр. 675.

* * *

То сочетание логического и эмоционального подхода к художественному тексту, которое мы отличили в статьях Белинского, тесно связано еще с одной стороной его критического мастерства — оригинальным языком его статей. Белинский понимал, что дать почувствовать читателю своеобразие художественной ткани «Героя нашего времени» и других произведений можно было используя все богатство русской речи, способной, как говорил Герцен, выразить отвлеченные мысли, внутренние лирические чувствования, жизни мысли беготню и потрясающую страсть.

Большое, принципиальное значение придавал Белинский языку художественных произведений. Он понимал, что не отточив этот инструмент, не придав ему гибкости, эластичности, не использовав всю силу русской речи, нельзя художественно освоить мир со всеми его диссонансами, со всем его великим и малым. Пушкину удалось сделать громадный шаг вперед в художественном развитии народа и человечества, овладеть поясом Киприды, красотой окружающего мира во многом потому, что в его стихе в удивительной полноте явились «все акустическое богатство, вся сила русского языка», что он «нежен, сладостен, мягок, как ропот волны, тягуч и густ, как смола, ярок, как молния, прозрачен и чист, как кристалл, душист и благовонен, как весна, крепок и могуч, как удар меча в руке богатыря».[1]

Критик, которому нужно разобраться в сложном мире образов и картин, созданных великими художниками, не меньше нуждается в таком богатом языке. Вот почему Белинский в течение многих лет упорного труда вырабатывает свой слог, исполненный образности, простоты. Он отлично понимал, что русский ум любит простор, ясность, определенность: чистое умозрение его не отуманит, но отвратит от себя, и потому самые сложные противоречивые понятия, суждения воплощал он в яркие картины; у него, говоря словами Герцена о подобном стиле, «мысль принимала плоть, сходила на торжище жизни, раскрывалась со всей роскошью и красотой временного

---

[1] В. Г. Белинский, т. III, стр. 384.

бытья»[1]. И эти образы позволили ему в живой увлекательной форме раскрывать самые сложные, жизненные, философские, литературные понятия и обстоятельства.

Очень часто учитель не может добиться от ученика постижения таких трудных и сложных понятий, как романтизм и реализм и ряд других.

Если преподаватель обратится за помощью к учебнику для VIII класса Флоринского, он найдет сухую характеристику направления, а не их поэтический анализ.

«Борьба против классицизма, против его правил, стесняющих свободу творчества писателя, — пишет автор учебника, — борьба за свободу творчества объединила всех романтиков.

В произведениях романтиков ясно выступила личность поэта, его переживания. Основные герои произведений обычно духовно родственны поэту по своему характеру и отношению к жизни».

Все эти положения, как и ряд других, которые следуют за ними, конечно, сами по себе не вызывают возражений. Но спрашивается, увлечет ли такой сухой перечень признаков юный, живой ум?

Как сделать эти понятия доступными детям? Как не только разъяснить их смысл, но заставить почувствовать, что означали они для многих поколений писателей, ученых, какая сложная борьба мыслей, настроений, переживаний с ними связана? А вот так, как это делал Белинский в своих беседах с читателем, воплощая эти представления в яркие картины и образы, наполняя их кровью и плотью, заставляя играть всеми красками.

Возьмите, как показан критиком его собственный идеал романтизма, представление о романтизме передового современника, в котором возвышенное отношение к действительности сочетается с реализмом. Под пером критика возникает образ человека, который, нося в душе свой идеал лучшего существования, в то же время рано поутру выходил на общую работу и с мечом, и с словом, и заступом, и с метлою, и смотря по тому, что было ему по силам.

Обратите внимание учеников на этот образ. Не заставит ли он не только по-новому понять трудное и сложное явление литературы, но и почувствовать, что «романтизм,

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч., под ред. Лемка, т. III, стр. 215.

без живой связи и живого отношения к другим сторонам жизни, есть величайшая односторонность». А такая мысль обогатит не только его ум, но и сердце, не только научит, но и воспитает его — она сделается частью его духовного мира: ведь Белинский во многом предугадал тип нашего человека, в котором так тесно переплетаются возвышенный порыв с умением бороться за свои идеалы.

Теперь следует учесть еще вот такое обстоятельство. Тургенев заключает «Дворянское гнездо» такими строчками: «Есть такие чувства, такие мгновения — на них можно указать и — и пройти мимо».

Есть и в искусстве, в литературе такие понятия, на которые можно указать и пройти мимо, которые можно скорее изобразить в ярком, художественном олицетворении, чем до конца логически осмыслить. Например, подумайте, как охарактеризовать неповторимое своеобразие писателя, созданного им художественного мира, то «нечто», о котором сам Белинский говорит, что для его выражения нет слова. Эта индивидуальная общность романа кажется критику каким-то неясным видением, аккордом, внезапно раздавшимся в вышине, олагоуханием, мимо вас мгновенно пронесшимся.

В конечном счете Белинскому удается найти глубокую характеристику и этому «нечто», этой оригинальности. Но в то же время в еще большей степени дать образное представление указанного понятия, заметив, что вдохновение имеет свои степени, и в каждом поэте отличается особенным характером: «В одном оно искрится и шипит пеною, как шампанское, и подобно шампанскому тотчас же оживляется легким, но и скоропреходящим похмельем; в другом оно льется светлою, прозрачною речкою, с смеющимися зелеными берегами; в третьем оно бьет и стремится бурными волнами, с громом, пеною и брызгами, подобно Ниагарскому водопаду».[1]

Вот когда мы по-новому начинаем понимать, как разнообразен окружающий нас мир, а вместе с ним и мир искусства, созданный замечательными художниками.

А как обойтись без поэтических красок в языке, говоря о поэзии в жизни и искусстве. Между тем часто мы отступаем от этого принципа. Не открывается ли нам в статьях Белинского дорога к пониманию прекрасного

---

[1] В. Г. Белинский, т. I, стр. 652.

через поэтическую характеристику окружающего мира, через солнце, которое является не только огромным фонарем, огромной печкой, но и источником поэзии. Оно проливает на землю яркий свет, весело дрожащий, радостно играющий луч — и земля встречает играющий луч улыбкою, а в этой улыбке невыразимое очарование.

Белинский говорил, что вся природа несла и подавала Лермонтову материалы, когда он писал «Мцыри». Сам критик, как и поэт, которого он так любил, брал цветы у радуги, луч у солнца, блеск у молнии, грохот у громов, гул у ветров...

Когда всматриваешься в богатейшую палитру критика, вспоминаешь замечательные сказки венского леса Штрауса — композитор слышит пение соловья, пташек, журчание ручейка, трели пастушьего рожка и с новой силой воспроизводит эту гамму звуков в своей музыке.

Так воспроизводит и Белинский красоту родной земли, родного искусства: «В ее вечном движении, в колыхании ее лесов, в трепете серебристого листа, на котором любовно играет луч солнца, в ропоте ручья, в веянии ветра, волнующего золотистую жатву, разлит для человека таинственный блеск, и слышатся ему живые голоса, то грустные, и одинокие, как звуки золотой арфы, то веселые и радостные, как песнь взвивающегося под небеса жаворонка»...[1]

В разбираемой нами статье такой способ видения жизни и литературы с помощью богатейшей образной системы выступает очень ясно.

Поэтическая речь раздвигала перед Белинским возможности познания жизни и литературы, позволяла ему неизмеримо богаче, сложнее, диалектичнее объяснить явления, картины, образы лермонтовского романа, чем мог он это сделать, пользуясь языком, лишенным этих красок.

Мысль у Белинского, как и у Герцена, часто идет впереди образа, но важно отметить, что образ не только обогащал идею эмоционально, но и позволял понять, отразить новые грани этой идеи; открывался путь к раскрытию таких нюансов жизни и искусства, какие невозможно было постигнуть, если действовать инструментом менее своеобразным.

Часто мы наблюдаем, как Белинский, размышляя

---

[1] В. Г. Белинский, т. III, стр. 387.

о той или другой стороне характера Печорина, черте произведения в целом, ощущает настоятельную потребность в художественных сопоставлениях и картинах.

Так, например, дав самую общую характеристику рефлексии, Белинский приводит целую вереницу красочных образов, позволявших понять новые стороны этого душевного состояния — неспособность человека, склонного к самоанализу, полноценно, всей душой отдаться чувству прекрасного, безраздельно насладиться любовью — ведь под влиянием постоянной привычки подвергать проверке все свои переживания благоуханный цвет чувства блекнет, не распустившись, мысль дробится в бесконечность, как солнечный луч в граненом хрустале; даже в объятиях любви, среди блаженнейшего упоения и полноты жизни, восстает этот враждебный внутренний голос, чтобы заставить человека думать в такое время, когда не думает никто, и, вырвав из его рук очаровательный образ, заменить его отвратительным скелетом.

В то же время с помощью таких красочных аналогий Белинскому удается показать и силу размышляющего человека, его способность с помощью анализирующей думы подавить в себе слепые инстинкты и страсти. Как характерен с этой стороны приводимый критиком образ человека, поднявший руку для убийства и опускающий эту руку под влиянием сознания своего человеческого достоинства. Вот каким глубоким и сложным становится анализ рефлексии Белинского.

Недаром Белинский отказывается объяснить этимологическое значение этого слова — оно не передаст всю противоречивость внутреннего состояния размышляющего человека так, как те картины, к которым прибегает критик.

Ключ к самым разным сторонам печоринского характера находит Белинский, пользуясь отмеченной выше гаммой красок. Он говорит о широте души Печорина, его огромной требовательности к жизни, но никогда, быть может, размеры этой требовательности не предстают так ясно, как тогда, когда Белинский прибегает к такому поэтическому сравнению — бокал и океан.

«Любовь Бэлы была для Печорина полным бокалом сладкого напитка, который он и выпил зараз, не оставив в нем ни капли; а душа его требовала не бокала, а океа-

на, из которого можно ежеминутно черпать, не уменьшая его»[1].

А смелая откровенность, с которой Печорин раскрывает свою душу в дневнике, разве она могла быть так своеобразно обнажена критиком, если бы он не увидел лермонтовского героя в образе человека, который имеет привычку смотреть действительности прямо в глаза, показывать другим себя не в бальном костюме, не в мундире, а в халате, в своей комнате, в уединенной беседе с самим собою, в домашнем расчете со своей совестью.

Образная речь нередко помогала критику разглядеть как бы под микроскопом тонкие, едва уловимые настроения, чувства Печорина.

Разве сумел бы, например, Белинский так проникновенно разобраться в отношениях Печорина к Мери, понять, что Печорин не любил княжны, что он оскорбил бы себя, если бы назвал любовью легонькое чувство, возбужденное собственным кокетством и самолюбием, если бы, раздумывая над психологическим состоянием героя романа, не прибегал бы к самым различным образным аналогиям.

Печорин говорит, «что как бы страстно ни любил он женщину, но как скоро она даст ему почувствовать, что он должен на ней жениться, — прости любовь!.. Этот страх лишиться постылой и ни для чего не нужной ему свободы он приписывает предсказанию старушки, которая, когда еще он был ребенком, гадала про него его матери и предрекла ему смерть от злой жены...»[2].

«Нет, это все не то!» — замечает критик. И дальше, сопоставляя любовь вполне созревшей души, действительное чувство, которое не трепещет своей проверки, с любовью, которая не выдерживает такого испытания и потупляет перед жизнью глаза, как ребенок, застигнутый в шалости строгим гувернером, Белинский дает проникновенное объяснение душевного состояния героя романа, и это суждение вновь подтверждает уже ранее высказанную мысль критиком, что Печорин еще рано почел себя допившим до дна чашу жизни, тогда как он еще и не сдул порядочно ее шипящей пены».

И движение печоринского образа не могло бы так

---

[1] В. Г. Белинский, т. I, стр. 575.
[2] Там же, стр. 607.

оригинально раскрыто без картины, которую Белинский нашел в самом дневнике героя Лермонтова: спокойной реки, которая начинается шумным водопадом, но не скачет, не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя и скрытой силы.

Не позволит ли такой образ, как бы говорит критик, глубже разобраться в настоящем и будущем Печорина, понять, что он еще молод, может заблуждаться в своих суждениях, клеветать на человеческую природу, видя в ней один эгоизм, что настанет торжественная минута, противоречие разрешится, борьба кончится и разрозненные звуки души сольются в один гармонический аккорд.

III

Образный язык часто оказывается более экономным, лаконичным, чем публицистика без таких красок. Тесно становится словам и просторно мыслям там, где Белинский характеризовал стиль Печорина в своеобразной поэтической формуле.

Размышление о трудных путях, которые проходит современный герой в поисках ответов на самые разные вопросы жизни, философии, литературы, конденсируется в коротком поэтическом афоризме: «Царство истины есть обетованная земля, и путь к ней — Аравийская пустыня».

Порой эти афоризмы приобретают характер острых, своеобразных, глубоко поучительных парадоксов.

«Без бурь нет плодородия, и природа изнывает; без страстей и противоречий нет жизни, нет поэзии»[1].

Нередко отмеченная выше поэтическая формула заключена в слове, своеобразном, весомом, как бы собравшем в один фокус сложную гамму мыслей и чувств.

Так, говоря о недолговечных однолетних цветах на ниве литературы, Белинский приводит стихи Жуковского:

«Спящий в гробе мирно спи,
Жизнью пользуйся живущий»

а затем замечает:

«И потому обратимся к живым».

В этом слове «живые» Белинским воплощено все наиболее талантливое, яркое, значительное в современной ему литературе.

---

[1] В. Г. Белинский, т. I, стр. 596.

О лаконизме поэтической речи Белинского говорит, и такое обстоятельство. Нередко по какой-нибудь красочной детали писателя представляет целый характер с его неповторимостью и оригинальностью. Недаром Белинский считал, что писателю часто достаточно одного намека, чтобы схватить предмет во всей его истине, заставить его дышать жизнью. Таким дарованием часто отличается и критик-художник, отличался и автор статьи о «Герое нашего времени». Например, размышляя о том, что в руках Печорина простая палка опаснее, чем у иных шпага, Белинский создает образ большой силы, мужества, твердости.

При этом речь Белинского, насыщенная яркими красками, открывает больше просторов для воображения, домысливания, чем, так сказать, голая публицистика.

«Подразумеваемые слова увеличивают силу речи, нагота же не дает простора воображению», — писал Герцен[1].

Именно такой простор для чувства и мысли, для воображения открывает, например, упомянутая выше картина благодатного дождя, который оросит землю и вызовет к жизни цветы небесной любви. Белинский только слегка приоткрывал дверь в будущее Печорина — мы чувствуем, каким богатым и своеобразным окажется это будущее; за пределами мира, представленного Белинским, чувствуется огромная даль.

Таким образом, красочная речь придавала критике Белинского богатство, выразительность. Говоря его же словом о Герцене, он как-то чудно умел довести мысль до чувства, а чувство до мысли.

Вот где сказалась смелость, новаторство Белинского, понимавшего, как расширятся возможности и литературы и критики, если станет ясным, что нет непроходимой пропасти, отделяющей искусство от науки, и науки от искусства.

Показательно, что богатый эмоциональными образными средствами была публицистика и Ленина и Горького, Плеханова и Луначарского. Стоит вспомнить, например, как ярко раскрыл Ленин величие Льва Толстого, обратившись к образу моря, взволнованного до самых глубин.

---

[1] А. И. Герцен. Избранные сочинения, 1937, стр. 40.

Вот какие поучительные уроки открываются перед нами в этом наследстве замечательных деятелей прошлого.

IV

Глубину дарования актера, писателя часто можно измерить по их способности перевоплощаться в самые различные характеры. А критик, преподаватель литературы? Разве не должен обладать таким же богатством? Разве на какое-то время ему не важно перенестись то в душу Печорина, то Максима Максимовича, то Грушницкого, — вместе с ними радоваться, страдать, отчаиваться и тем самым проникать в их психологию.

Белинский поражался умению Лермонтова тесно сливать личность Максима Максимовича с событием, о котором он рассказывал. Вот подобное слияние самого Белинского с множеством событий, характеров мы наблюдаем в статье о «Герое нашего времени». И, конечно, для такого перевоплощения Белинскому, как и Лермонтову, нужно было менять стиль и язык.

«Вот начало поэтической истории Бэлы, — говорит Белинский, — приводя соответствующее место из романа, — но от этого она не только ничего не потеряла, но бесконечно много выиграла. Добрый Максим Максимович, сам того не зная, сделался поэтом, так что в каждом его слове, в каждом выражении заключается бесконечный мир поэзии»[1].

Бесконечно выиграла и критика Белинского оттого, что автор статьи о «Герое нашего времени» подобрал к каждому из разбираемых характеров свой особенный музыкальный ключ, свой язык, тон, стиль, конструкцию фразы.

Романтический, исполненный таинственности характер Ундины представлен в веренице тонких, своеобразных сравнений, взятых из мира природы: обольстительная, как сирена, страшная, как русалка, быстрая, как прелестная тень или волна, гибкая, как тростник.

А глубоко реалистический Максим Максимович показан с помощью слов, взятых из самой прозаической обстановки, но поднятых до высоты настоящей поэзии.

---

[1] В. Г. Белинский, т. I, стр. 565.

«Не правда ли, вы так свыклись с ним, — спрашивает Белинский читателя, — так полюбили его, что никогда уже не забудете его, и если встретите, — под грубою наружностью, под корою зачерствелости от трудной и скудной жизни, — горячее сердце, под простой мещанской речью — теплоту души, то, верно, скажете: «Это Максим Максимыч»[1].

Показательно, что такое же изменение стиля, языка чувствуется и в суждениях о различных главах романа. Для Тамани подбираются эпитеты и сравнения, подчеркивающие таинственный характер всей этой части.

«Повесть эта отличается каким-то особенным колоритом: несмотря на прозаическую действительность ее содержания, все в ней таинственно, лица — какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари или месяца».[2]

Зато для анализа той части главы «Княжна Мери», где раскрыт образ Грушницкого, используются иронические эпитеты и сравнения.

«Грушницкий — идеальный молодой человек, который щеголяет своей идеальностью, как записные франты щеголяют модным платьем, а «львы» ослиною тупостью».[3]

Тем самым Белинский не только избежал однотонности, убивающей у читателя интерес к работе, но открывает новые возможности глубокого постижения разнообразной галереи характеров.

Очень разнообразна музыкальная интонационная гамма в статье Белинского о «Герое нашего времени». Вы чувствуете, что фраза Белинского всегда как бы изнутри согрета то радостным, то грустным чувством, пронизана то иронией, сарказмом, то лиризмом, и это богатство тональности придает его речи живость, темпераментность, своеобразие. Присмотритесь, например, с каким горячим пафосом говорит Белинский о силе духа и могущества воли Печорина, и как этот проникновенный лиризм сменяется саркастической иронией, когда критик обращается к человеку, любящему производить эффект — Грушницкому.

Показательно, что нередко меняется синтаксическая

---

[1] В. Г. Белинский, т. I, стр. 583.
[2] Там же, стр. 585.
[3] Там же, стр. 586.

конструкция фраз и периодов в статье — эти фразы становятся то по-пушкински короткими, круто-резанными, лаконичными, очень близкими к стилю самого Печорина, то по-гоголевски сложными, подобно морю, вбирающему в себя многие маленькие ручейки и речки, — все зависело от того, какую цель ставил перед собой Белинский. В одном случае беседа с читателем, с самим собой требовала от критика лаконичного, крылатого, стремительного диалога, лаконичной конструкции фразы, в другом случае, когда Белинскому нужно было передать сложную богатую мысль, передать в нерасчлененном виде, он отказывался от дробной фразы, прибегал к сложному периоду.

V

Все эти особенности языка критика — образность речи, богатство лексики, интонации, умение как бы изнутри согреть свою статью самой разнообразной эмоцией — и придают стилю Белинского ту простоту и поэтичность, о которой мы говорили выше. Оригинальный язык во много раз увеличивал силу воздействия критики Белинского на читателей.

Вот еще один важный для нас урок, оставленный нам Белинским. Ведь язык является важным проводом, соединяющим нас с учениками, — не укрепив этот провод, не заставив его ясно передавать сложную богатую гамму наших мыслей и чувств, мы окажемся в положении той безъязыкой улицы, которой, по выражению Маяковского, нечем кричать и разговаривать.

Как ни далеко отстоит наше время от эпохи Белинского, у великого нашего предшественника мы можем поучиться умению любить свой язык, владеть всеми его богатствами.

Когда-то Чехов говорил, что он не знает лучшего языка, чем язык Лермонтовского «Героя нашего времени», что это произведение нужно разбирать как в школе, фраза за фразой.

А почему этот совет не использовать в отношении статьи Белинского о «Герое нашего времени» и других его работ? Нет сомнений, что какие-то важные элементы его мастерства, его школы, его умения говорить образно,

эмоционально, красочно могли быть использованы и многими нашими работниками школ.

Присмотритесь, в какие одежды одевал Белинский свои мысли — в самые обычные, будничные: материалом для них служит знакомый нам мир природы, окружающей нас действительности, и эта связь с жизнью, с практикой неизменно обогащала его язык. Тут и картины бури, грозы, молнии, блещущей в черных тучах, и образ цветка, поражающего богатством организации, и нищенские лохмотья притворства, которыми прикрываются люди, боящиеся правды, и полная чаша, которую не успел еще выпить Печорин, и многое другое, такое же знакомое, постоянно встречаемое каждым из нас. И все эти слова, сравнения, эпитеты под пером Белинского превращаются в чистое золото поэзии.

А разве мало таких наблюдений из самой обычной окружающей жизни мы могли бы использовать в своих беседах, обогащая наш язык новыми красками?

Или разве не могли бы мы расширить наш поэтический словарь, обратившись к произведениям писателей. А ведь и с этой стороны опыт Белинского очень интересен — стоит вспомнить, как часто он опирался в своих размышлениях на образы, взятые из творчества Лермонтова, Жуковского, Гете, Шиллера.

И еще многому может научить нас эта замечательная школа мастерства Белинского, а главное она научит нас использовать все разнообразие нашего родного современного языка, с его новыми словами, с его своеобразной лексикой, с его оригинальной синтаксической конструкцией.

В свое время Тургенев, обращаясь к начинающим писателям, приводил им в пример «слова нашего учителя Гете»:

«Запускайте руку внутрь, в глубину человеческой жизни! Всякий живет ею, но немногим она знакома, и там, где вы ее схватите, там будет интересно!»

А разве нельзя, перефразируя слова Тургенева, сказать и теперь, обращаясь к нашим писателям, критикам и учителям. Посмотрите какое богатство языка разлито вокруг нас, пользуйтесь им, и там, где вы его найдете, там будет интересно.

* * *

Могут сказать — широкий разговор об изучении новых жанров и новых форм искусства, и вместе с тем стремление по-новому понять важные черты художественного слова прошлого, поиски нового стиля, жанра, композиции языка самих наших лекций и бесед — разве это сейчас возможно в школе, где есть строго обязательная программа, определенное количество часов. Но в том то и дело, что без умения связать изучение программного материала с живыми вопросами современности и прошлого нельзя пробить те новые тропы в преподавании, которые требует от нас время, что по-настоящему любимым преподавателем литературы становится учитель именно тогда, когда он раскрывает перед своими учениками все богатство современной жизни и искусства, вовлекает их в живой творческий разговор, связанный с большими вопросами нашего развития.

Конечно, не все из этого наследства окажется возможным использовать сразу — нужна трудная, большая творческая работа, нужны усилия всей большой армии наших учителей. Но важно, однако, почувствовать всю оригинальность Белинского, делавшей его властителем дум разных эпох, и в новых условиях продолжить и развить эти традиции.

Речь идет не только о нашем педагогическом сегодня, но и педагогическом завтра, о тех формах преподавания, которыми мы будем пользоваться, все ближе подходя к коммунистическому обществу. Но уже теперь не должны ли мы последовать совету Чернышевского: насколько возможно переносить из будущего в настоящее все лучшее, прекрасное в нашу деятельность.

Е. М. ВУРГАФТ,
кандидат филологических наук

ГЛАЗАМИ БЕЛИНСКОГО

(В. Г. Белинский об английских писателях-классиках)

Все большее расширение культурных связей с зарубежными странами вызывает усиленный интерес к мировому искусству и к мировой художественной литературе. Наша молодежь с растущим интересом читает Бальзака и Стендаля, горячо спорит о романах Анны Зегерс, Л. Фейхтвангера, Ремарка и Хемингуэя.

Мировая литература все настойчивее стучится и в двери школы. В программу одиннадцатого класса включено не только изучение таких шедевров мировой классической литературы, как «Гамлет» Шекспира и «Фауст» Гете, «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Отец Горио» Бальзака, «Чайльд Гарольд» Байрона (все эти произведения в прошлые годы уже изучались в школе). Программа предусматривает изучение учащимися и выдающихся произведений писателей стран социалистического лагеря — Анны Зегерс и основоположника реализма в современной китайской литературе Лу Синя.

Произведения зарубежных писателей представлены, как известно, и в программе внеклассного чтения, начиная с V—VI классов средней школы. «Путешествия Гулливера» Свифта и бессмертный «Дон Кихот Ламанчский» Сервантеса, «Шильонский узник» Байрона и «Отверженные» Гюго, романы Диккенса и рассказы Джека Лондона и Марка Твена — это и многое другое должно входить уже сейчас в круг внеклассного чтения школьников. Государственное издательство детской литературы готовит в помощь школе издание школьной серии «Сокровищница мировой литературы». Все чаще в советской печати под-

черкивается мысль о том, что наш современник, образованный человек социалистического общества, строитель коммунизма должен быть знаком с крупнейшими созданиями мировой литературы.

Мысль В. И. Ленина «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество»[1] начинает претворяться в жизнь и в области искусства — прежде всего художественной литературы.

Школе нужно больше внимания уделять ознакомлению учащихся с лучшими образцами мировой литературы, покончить с известной недооценкой ее, которая нередко еще проявляется в повседневной работе (вспомним, как часто пропускаются «за отсутствием времени» произведения Шекспира и Гете, включенные сейчас в программу IX класса десятилетней школы, не говоря уже о произведениях мировой литературы для внеклассного чтения).

Особый интерес для учителей-литераторов приобретают в этих условиях высказывания В. Г. Белинского о зарубежной литературе. Они обогащают наши представления о многих корифеях мировой литературы и их созданиях, они дают нередко гениальные догадки, подтвержденные и углубленные позднее марксистско-ленинским литературоведением.

Обращение Белинского к зарубежной литературе имеет и более широкое и общее значение. Его основной целью является осмысление общих процессов и перспектив развития мировой литературы и, отсюда, определение того места, которое занимает в ней родная русская литература. Так, например, анализ особенностей национального характера и отражения их в литературе народов Европы приводит Белинского к выводу об особенно больших перспективах, открывающихся перед русским народом и его литературой. Гибкость ума, широкий взгляд на жизнь, уменье понять национальные особенности других народов и воплотить их в художественных образах, сохраняя при этом всю свою самобытность, — во всем этом, — делает вывод Белинский, — содержится, быть

---

[1] В. И. Ленин. Задачи союзов молодежи. (Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического союза молодежи). Соч., изд. 4, т. 31, стр. 262.

может, «указание на то, что наша национальность должна выработаться широко и многосторонне»[1].

Понять и осмыслить современную ему русскую литературу, ее сильные стороны, общее направление ее развития — таковы главные задачи Белинского-критика.

Но, повторяем, Белинский решает эту задачу, широко привлекая материал литературы мировой.

И здесь не только наша литературная критика, но и наша школа может многому научиться у великого русского революционера-демократа. Конечно, всю глубину и богатство его мысли невозможно передать ребятам. Но его опыт показывает, как следует по-настоящему глубоко подходить к вопросу о мировом значении русской литературы, избегая поверхностных и неточных параллелей, которыми грешат еще порою наши учебники литературы (достаточно убедительным примером может служить характеристика русского и западноевропейского романтизма в бывшем учебнике VIII класса средней школы).

Среди высказываний Белинского о зарубежной литературе очень значительное место занимают мысли и оценки английской литературы. Шекспир, Байрон и другие писатели нередко интересно и свежо предстают перед нами под пером великого русского критика-демократа.

В оценке английской литературы Белинский резко расходится с распространенной в его время точкой зрения, отражающей взгляды дворянских кругов России.

«Англомания» в среде русского дворянства была тесно связана со страхом и перед революционными бурями, потрясавшими Европу, и перед усиливавшимся крестьянским движением в России (крестьянские бунты и волнения). И реакционное и либеральное дворянство искали в буржуазной Англии своего рода противоядия против революционного брожения. В английской буржуазной культуре их прежде всего привлекали консерватизм и приверженность обветшалым традициям прошлого, сочетавшиеся с быстрым развитием промышленности и торговли.

Даже многие славянофилы, отстаивая «особый» путь России, преклонялись в то же время перед буржуазной Англией. С. Шевырев, например, выступает в «Москвитянине» с дифирамбом ее «прочному благоденствию», корни

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., изд. АН СССР. Том IX, стр. 439.

которого таятся «в строго хранимом и уважаемом прошлом»[1].

Вот почему «Москвитянин» ратовал за сближение капиталистической Англии и царской России: эти два великих государства, — утверждает журнал, — могут понять друг друга, ибо оба «остаются верны мудрым началам своего политического устройства» и служат надежным оплотом против «насилия, безначалия и крови»[2].

«Англоман» Сенковский в издаваемой им «Библиотеке для чтения» фактически поддерживает точку зрения славянофилов. В статье «Словесность в Англии» ясно раскрывается социально-политический смысл этой «англомании». Французскому «дерзкому вольнодумству» здесь противопоставляется Англия, где «все тихо, чинно, благопристойно». «Даже примечаешь немножко ханжества», — с умилением сообщает читателю неизвестный автор. Параллель между «безбожной» Францией и «немножко ханжеской» Англией звучит так: флаг безверия развевается на жилище первой, вторая просто и умильно рассказывает свою повесть, опершись на библию. А «благоговение перед религией», по мнению автора, «есть главная и самая увлекательная черта нынешней английской словесности»[3].

И реакционный и либеральный лагерь в основном единодушны в своем подходе к английской культуре и литературе. Это сказывается и на подборе литературы для перевода. Отдел иностранной словесности в «Библиотеке для чтения» заполняется переводами весьма посредственных произведений второстепенной английской беллетристики, но обладающих зато привилегией «чистой нравственности»[4].

Демократический лагерь тогдашней русской общественной мысли, наиболее ярким представителем которого был Белинский, естественно привлекает иное: демократизм лучших представителей английской литературы, социально-обличительные тенденции их творчества, сила протеста поэтов революционного романтизма.

Своеобразная общественная борьба, завязавшаяся на

---

[1] Журн. «Москвитянин», 1841, № 1, стр. 235.
[2] Там же, 1849, № 4, «Англия и Россия».
[3] «Библиотека для чтения», 1834, т. III, стр. 64—65.
[4] Там же, 1837, т. XXIII, отд. VII, стр. 13.

страницах русских журналов, требовала от Белинского ясно определить свои позиции в этом вопросе. То, что в английской буржуазной действительности приводит в умиление реакционную и либеральную критику — голый практицизм, консерватизм и ханжество — естественно, вызывает резкое осуждение критика-демократа. В буржуазной Англии, этой «стране всеобщего тартюфства», Белинский видит господство эгоизма, «заботу только о собственных выгодах на чужой счет», политическое и религиозное ханжество, возведенное в добродетель, «потому что оно им выгодно и служит опорой их статус кво», чудовищное богатство на одном полюсе и чудовищную нищету на другом[1].

Но этим Белинский не ограничивается. Он подходит к вопросу диалектически, раскрывая основные противоречия английской действительности: организованные на совершенно новых основаниях учреждения, т. е. учреждения буржуазные, — и упорное стремление сохранить обветшалые феодальные формы; чудовищное богатство на одном полюсе — и чудовищная нищета на другом; прочность общественных основ и опасность их ежеминутного разрушения, «подобно чересчур крепко натянутым струнам инструмента, готовым ежеминутно лопнуть»[2]. Англия, — делает вывод критик, — представляет собою зрелище самих разительных противоречий.

Диалектический подход помогает Белинскому глубже понять и характерные особенности английской литературы. Он раскрывает ее противоречивые черты, связанные, как мы сейчас понимаем, с буржуазными влияниями, с одной стороны; с демократическими тенденциями, рожденными в самих народных массах, — с другой.

Не раз подчеркивает Белинский «равнодушие к верно изображаемой действительности» (без скорби о неразумности и радости о разумности ее), т. е. отсутствие пафоса негодования, революционной направленности. Но наряду с этим важнейшими чертами большой английской литературы Белинский считает отраженную в ней энергию народа, переходящую порою (как у Байрона, например) в «энергическое отрицание» английской действительности. Он придает особое значение юмору английской литерату-

[1] Том V, стр. 645.
[2] Там же.

ры (под юмором Белинский обычно подразумевает сатиру) как мощному средству преодоления английской буржуазной ограниченности.

И, действительно, юмор, уменье подмечать комические, нелепо смешные и слабые стороны в кажущихся незыблемыми учреждениях, взглядах и представлениях помогает разрушать воспитанное столетиями почтение к ним, помогает преодолевать консерватизм мышления, который английская буржуазия настойчиво стремилась и стремится привить народным массам. В результате, юмор, сатирический смех способствуют революционизированию сознания масс. Вот почему Белинский считал, что юмор в английской литературе — это «могущественнейшее орудие духа отрицания, разрушающее старое и приуготовляющее новое,... искупление английской национальной ограниченности в настоящем и залог ее будущего выхода из ограниченности»[1]. Юмор в этом понимании помогает проложить путь к будущему, помогает революционному преодолению противоречий английской действительности и разрушению старого общественного порядка.

Из этих мыслей становится ясным, почему Белинский главное внимание уделяет тем английским писателям, у которых он видит «энергическое отрицание» английской действительности — Шекспиру и Байрону прежде всего.

1. Шекспир и «Гамлет» Шекспира

Драма является для Белинского одним из основных видов становящегося реалистического искусства нового времени, искусства, в центре которого стоит человек с его волей и страстями, а не судьба, не рок античной трагедии. Драма нового времени—это драма реалистическая, это «представитель... жизни действительной». И, говоря об английской литературе, Белинский особо отмечает ее успехи в драматической поэзии в эпоху Возрождения.

Действительно, драматическое искусство на рубеже нового времени достигло своего высшего расцвета в Англии в творчестве Шекспира — такого расцвета, к которому оно позже никогда даже не приближалось.

Чем это было вызвано?

---

[1] Том V, стр. 645.

Полного ответа на этот вопрос, глубокого раскрытия закономерностей этого явления мы, собственно, еще не имеем. Мысли Белинского и в этой области оказываются интересными и плодотворными.

Плодотворными прежде всего потому, что критик ищет ответ в исторической действительности страны, породившей Шекспира. И находит ключ к решению вопроса прежде всего в крупнейших политических бурях, которые наполняли средневековую историю Англии и давали богатый материал драматической литературе («Сама история Англии есть ряд трагедий»).

Нам кажется, что Белинский здесь во многом правильно нащупывает основные условия расцвета драматического искусства, — наличие в жизни страны, в жизни ее народа материала, благоприятного для создания драматического конфликта, драматической коллизии. И не отсутствие ли подобного материала в буржуазном обществе (для драматургов, не ставших на революционные позиции) является одной из основных причин упадка реалистической драмы в литературе большинства стран Западной Европы?

Но вернемся к Шекспиру. Белинский считает его «зарей и рассветом нового истинного искусства», т. е. искусства реалистического. К Шекспиру и его произведениям Белинский возвращается на всем протяжении своей литературной деятельности и не раз упоминает, как в его памяти встают образы шекспировских пьес — «чудесный мир, в котором так хорошо и привольно».

Вот этот широкий и вольный мир шекспировских героев и стремится показать Белинский. Следовало бы тщательно продумать, как раскрыть его, знакомя учащихся с одной из лучших трагедий Шекспира, с его «Гамлетом».

А как раз «Гамлету» Белинский уделяет особое внимание в своих высказываниях о Шекспире.

Известны длительные споры, которые велись в мировом литературоведении вокруг вопросов трактовки образа Гамлета (а следовательно, и общего смысла трагедии): является ли Гамлет сильной или слабой, рефлексирующей натурой?[1]. Почему он медлит с заслуженным

[1] Рефлексия здесь понимается как склонность к бесконечным размышлениям, которые сковывают действия, поступки человека.

возмездием Клавдию? Является ли это возмездие личной местью за убийство отца или же Гамлет видит свою задачу в гораздо более широком свете — в свете борьбы с «жестоким миром», с «расшатанным», «вывихнутым» веком — веком, в котором «распалась связь времен?»[1].

Во времена Белинского господствовала точка зрения Гете на эти вопросы, высказанная им в романе «Вильгельм Мейстер»: основная причина медлительности и колебаний Гамлета — рефлексия, преобладание мысли над действием («Слабость воли при сознании долга»). Но невольно вставал вопрос: если это так, то почему же Гамлет в ряде случаев, когда это вызывалось непосредственной необходимостью, проявлял активность решительной и деятельной натуры (убийство Полония, расправа с Розенкранцем и Гильденстерном, готовившим, по приказу короля, гибель Гамлету и т. д.)?

Белинский стремился дать ответ на эти вопросы, — и здесь проявил оригинальность и самобытность суждений. Мы имеем в виду чрезвычайно интересную статью Белинского, созданную в 1838 году («Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета»).

Правда, известный русский историк литературы Н. Стороженко считает, что, определяя идею трагедии, Белинский не был оригинален, что он придерживался известного взгляда Гете, который и положил в основу своего анализа, и лишь благодаря своему замечательному художественному чутью высказал ряд новых глубоких психологических замечаний о характере Гамлета[2]. Однако стоит вникнуть в основные положения статьи, — и окажется, что это далеко не так. Опираясь как будто на точку зрения Гете, Белинский в сущности развивает совершенно новую, оригинальную концепцию.

Статья интересна для учителя-литератора и своим построением, своеобразной манерой идейно-художественного разбора, характерной для многих работ Белинского.

Разбор начинается кратким вступлением, в котором автор определяет в общих чертах свое понимание образа

---

[1] Мы даем здесь несколько вариантов перевода, ибо крайне трудно точно передать и смысл и образную форму характеристики века в подлиннике.

[2] См. Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, статья «Шекспир и Белинский».

и его связи с жизнью. Он относит Гамлета к тому типу людей, которые «не прозябают, а живут», для которых жизнь есть подвиг и которые находят счастье в этом подвиге, с какими бы страданиями и внутренней борьбой он не был сопряжен. Таков, по определению великого революционера-демократа, тип «людей собственно», людей, достойных этого имени.

Белинский как будто соглашается с Гете, что основное в образе Гамлета — это «слабость воли при сознании долга». Но он тут же опровергает в сущности эту точку зрения, замечая, что Гамлет побеждает слабость своей воли, следовательно, не в этой слабости надо искать основную идею, она является лишь проявлением другой, более общей и более глубокой идеи.

Какой же?

Основным для Гамлета Белинский считает распадение младенчески-радостного взгляда на жизнь на пороге юности (вследствие сомнений и крушения юношеских иллюзий перед лицом жестокого мира). Это период, когда человек, переходя к возмужалости, во что бы то ни стало хочет **знать,** знать правду о жизни и о себе самом.

Белинский развивает и конкретизирует свою точку зрения посредством «изложения содержания и хода всей пьесы».

Что это, пересказ сюжета? Да, пересказ, но не обычный, во многом особенный.

Это по своей сущности анализ главных образов трагедии и, прежде всего, образа самого Гамлета. Но такой анализ, в котором критик все время идет по следам автора. Он ведет читателя от одной сцены к другой, ни на минуту не упуская своей главной цели — раскрыть характер, раскрыть мир мыслей и чувств героя во всех их тончайших оттенках.

Перед нами юный Гамлет, прошедший через школу мысли, какою был для него университет в Виттенберге[1], столкновение его с грубым и развратным двором, первое потрясение при вести о смерти горячо любимого отца и поспешном вторичном браке матери с ничтожным Клавдием. — «Вера в человеческое достоинство в нем поколеблена, лучшие мечты о благе разрушены». Новое, еще

---

[1] В то время университет в Виттенберге был одним из центров гуманистической мысли в Германии.

более страшное потрясение, когда тень отца открывает ему тайну своей гибели, — и Белинский глубже приоткрывает его состояние. «Это душа, рожденная для добра и еще в первый раз увидевшая зло во всей его гнусности»[1]. Клятва отомстить за отца и колебания и оттяжки в выполнении этой клятвы приводят к выводу о характере трагической коллизии в душе Гамлета. «Гамлет решился на месть, но в то же время падает под тяжестью собственного решения»[2]. Почему? Ответ дают известные слова Гамлета — ключ к пониманию всей трагедии:

Век расшатался — и скверней всего,
Что я рожден восстановить его[3].

Белинский соглашается с Гете, что в этих словах заключена основная мысль всей трагедии, но видит в них иной смысл, иное значение, чем великий немецкий поэт. Не слабость воли отражается здесь, а мучительная внутренняя борьба из-за «несообразности действительности с его идеалом жизни». Сейчас мы понимаем эти слова в их более широком социальном значении: Гамлет останавливается перед непосильной для одного человека задачей — исправить «расшатанный» век, устранить социальное зло, в котором убийство его отца является лишь одним из проявлений этого зла, насилия и жестокости. Но насколько ближе к нашему современному пониманию характера трагедии толкование Белинского, чем другие, имевшие место в литературоведческой науке!

Белинский стремится проникнуть не только в мир мыслей Гамлета, но и в жизнь его чувств, помочь читателю вместе с собою почувствовать силу и глубину переживаний юноши, которого тревожат и раздумья о жизни, и мучительная борьба с самим собою (вспомним знаменитый монолог «Быть или не быть»).

Характеризуя колебания Гамлета и его горькие упреки самому себе, цитируя монолог, который он произносит в конце 2-й сцены 2-го действия, — «Вот я один. О что за дрянь я, что за жалкий раб...», Белинский замечает: «В этом монологе, вырвавшемся из глубины души, как вырывается поток лавы из глубины земли, высказался

---

[1] Том II, стр. 257.
[2] Там же, стр. 262.
[3] Цитаты из трагедии мы приводим в переводе М. Лозинского по восьмитомному изданию сочинений Шекспира (изд. «Искусство», т. VI, 1960 г.).

весь Гамлет»[1]. Сам художественный образ, созданный критиком, — образ стремительного потока горячей лавы, вырвавшегося из глубинных недр земли, помогает проникнуть в душу Гамлета, говорит о глубине и пламенной страстности его чувств и переживаний.

Белинский тонко подмечает и оттенки речи, которые тоже помогают глубже понять эти чувства.

Вот диалог Гамлета с тенью отца. Речь тени, замечает критик, проникнута лиризмом и истинно шекспировской поэзией. «Не обращайте внимания на сверхестественное посредство умершего человека... Разверните драму и подивитесь, как поэт умел воспользоваться даже этим «чудесным», чтобы развернуть во всем блеске свой драматический гений: его тень жива; в ее словах отзывается боль страждущего тела и страждущего духа»...[2]. И мы начинаем понимать, что речь тени так глубоко потрясла Гамлета не только своим содержанием, но и своей эмоциональной силой. Это была речь живого человека, и Гамлет почувствовал всю боль и страдания погибшего отца, — и любовь к нему, горечь утраты, гнев против убийцы разгораются еще более ярким пламенем в его душе. «В разговоре с тенью каждое слово Гамлета проникнуто любовью к отцу, бесконечно глубокою, бесконечно страждущею. В разговоре с Горацием и Марцеллием, по уходе тени, каждое слово Гамлета есть острая стрела, облитая ядом, в каждом выражении его отзывается мучительное бешенство против злодейства и мучительная горесть от того, что оно случилось... он клянется мстить, страшно мстить, но это только порыв»[3].

Так и содержание и форма речи, взятые в их единстве, дают Белинскому возможность раскрыть в полном смысле слова «диалектику души» Гамлета, помогают читателю и понять и прочувствовать ее.

Познавательная и эмоциональная стороны произведения оказываются неразрывно слитыми. А широкое заключение дает возможность глубже осмыслить и обобщить мысль критика. Слабость воли Гамлета — это не свойство его натуры, а лишь временное состояние, вызванное крушением юношеских иллюзий. Оно начинается тогда, когда он узнает о преступлении Клавдия, когда он

[1] Т. II, стр. 267.
[2] Там же, стр. 261—262.
[3] Там же, стр. 262.

увидел мир и человека не такими, какими он хотел бы их видеть, а такими, каковы они на самом деле. То, что он видит в окружающих только раболепных придворных, еще больше усиливает его разочарование.

Но потеря веры в людей,— замечает Белинский, революционный демократ, — не может быть всегдашним состоянием великой души, это лишь результат мгновенного ожесточения. Но Гамлет теряет веру в самого себя, он видит свои убеждения в разладе со своей жизнью, — и это является для него самой тяжелой утратой.

Все это не значит, по мысли Белинского, что для Гамлета невозможна борьба против зла жизни. Это лишь означает, что Гамлет, увидя свои мечты о жизни разрушенными, временно останавливается в нерешительности перед мучающей его проблемой. Но для него это лишь путь к мужественной и сознательной гармонии с жизнью, которая дается в борьбе за жизнь. Человек сильный, он находит возврат к утраченной гармонии очень простым убеждением: «быть всегда готовым — вот и все», — быть готовым к действию, к борьбе.

Такова здесь очень новая, очень необычная для своего времени точка зрения Белинского на трагедию Шекспира и ее героя. Она близка по существу к распространенной в советском литературоведении концепции «Гамлета» как художественного воплощения кризиса гуманистических иллюзий Возрождения, как трагедии человека-гуманиста, осознавшего уже зло и несправедливость жестокого мира, мира феодального насилия и буржуазного эгоизма, но не знающего еще путей борьбы с социальным злом.

В дальнейшем Белинский не раз возвращался к оценке Гамлета, его высказывания носили порою противоречивый характер. Подробное рассмотрение этих высказываний не входит в задачу настоящей статьи. Здесь же следует еще раз отметить, что статья 1838 года остается одним из очень интересных документов в истории русского шекспироведения. И в то же время она приоткрывает, как нам кажется, один из возможных путей изучения художественного произведения в школе. Удачно сочетая непосредственное эмоциональное, эстетическое восприятие с глубиной критической мысли, она помогает не только понять, но и прочувствовать произведение искусства.

Стремление Белинского возможно глубже раскрыть

психологию Гамлета не случайно. Он особенно ценит в творчестве Шекспира верность изображения человеческих характеров, глубину обрисовки их внутреннего мира («Шекспир проник в природу человека», он — «глубокий сердцевед»).

Психологическое мастерство Шекспира — результат его глубокого знания жизни, широкого всеобъемлющего реализма. Он «постиг и ад, и землю, и небо,... подсмотрел биение пульса вселенной»[1]. Его основной чертой Белинский считает «верность натуре и действительности», высшим достоинством его драм — то, что их содержанием служит действительная жизнь во всем ее многообразии.

Останавливает внимание критика и то сочетание простоты, естественности в изображении жизни с конфликтами большого социального звучания и высокими чувствами и стремлениями героев, которое составляет своеобразный пафос произведений Шекспира. Говоря о «Гамлете» как о произведении, рисующем «целый... мир действительной жизни», Белинский добавляет: «Посмотрите, как прост, обыкновенен и естественен этот мир при всей своей необыкновенности и высокости»[2].

Герои Шекспира живут и действуют в жестоком мире, в котором Клавдии, Яго и многие другие носители социального зла эпохи разрушают все лучшее в жизни и в человеке. Как же оценивает Белинский этих отрицательных персонажей и отрицательные картины жизни? Вопрос представляет и общий интерес, так как он раскрывает взгляд Белинского на необходимость сочетания отрицательных картин действительности и положительного начала в художественном произведении вообще.

Естественность в изображении жизни, ее низменных сторон, — замечает критик, — не должна быть самоцелью. Она, во-первых, не должна возмущать в нас эстетического чувства, и во-вторых, должна освещаться идеей, которая «просветляет и облагораживает самые возмущающие душу явления действительности».

И. Белинский приводит в пример Шекспира, который рисует низкие явления действительности так, что они «не оскорбляют ни эстетического ни нравственного чувства,

---

[1] Т. I, стр. 32.
[2] Т. II, стр. 290.

потому что вместе с ними у него являются противоположные им»[1].

Эстетической заслугой Шекспира в этом плане Белинский, следовательно, считает сочетание отрицательных образов и картин с положительными идеями и образами, зовущими человека вперед, дающими ему высокий пример человечности, воспитывающими в нем глубокую гуманность. В этом Белинский видит и верность действительности, которая содержит далеко не одно отрицательное и порочное, в этом он видит и могучее воспитательное влияние искусства, воздействующего непосредственно на чувства читателя и зрителя.

«Трупы и кровь возмущают нашу душу тогда, когда мы не видим их необходимости, когда автор щедро наводняет и устилает ими сцену для эффектов». В пояснение своей мысли Белинский приводит пример картины, изображающей пытки и казнь. Если автор хочет показать в ней человека, страдающего за истину, его мужество, которое побеждает страдания, — тогда только эта картина будет художественна, будет служить целям прекрасного.

Отрицательные картины жизни должны быть одухотворены большой и глубокой идеей, во имя которой они изображаются, — таково, следовательно, второе требование Белинского. И с этой точки зрения он оценивает образ Фальстафа «с ватагою негодяев», которые его окружают, в исторических хрониках Шекспира («Генрих IV» и «Генрих V»). Драматург вывел их для того, чтобы показать, «как в великой натуре человека величие проглядывает и в самом разврате, как умеет он отрешаться от грязи порока и выходить из нее чистым, когда придет час его, — между тем как натуры слабые и мелкие навсегда остаются в этой грязи, если раз попали в нее. Тут есть идея и идея великая»[2]. Шекспир не любуется этими слабыми натурами, он изображает их чертами типическими, смягчая, в то же время, слишком грубые детали.

Вот это воспитательное воздействие произведений Шекспира в широком смысле слова, — ненависть к пороку и жестокости, которые они возбуждают, благород-

---

[1] Т. III, стр. 415.

[2] Т. V, стр. 301. Говоря об уменьи человека отрешаться от грязи порока, Белинский имеет в виду героя указанных выше хроник, юного принца Гарри.

ный пример гуманных героев и вызываемое ими чувство прекрасного следует использовать в школе, для развития эстетического чувства учащихся. И в то же время необходимо раскрыть широкий реализм творчества Шекспира, к которому не раз возвращается Белинский.

Оценки Белинским позиции Шекспира-художника еще несколько противоречивы в 30-е годы. Они связаны порою с отрицанием ранним Белинским тенденции в искусстве. Однако с самого начала проходит красной нитью мысль о глубокой правдивости Шекспира, о том, что он никогда не жертвует верностью действительности ради своих любимых идей.

С переходом на материалистические и революционные позиции Белинский углубляет и во многом меняет свою точку зрения. В произведениях великого английского драматурга он начинает видеть и автора, живого человека своей эпохи, со всеми его политическими симпатиями и антипатиями, которые неизбежно проглядывают в его произведениях. И критик приходит к правильному выводу — к выводу о том, что произведения Шекспира служили интересам общества, были оружием в идейной борьбе его эпохи.

Личность поэта всегда отражается в его произведениях, — пишет Белинский в 1847 году. «Личность Шекспира просвечивает сквозь его творения, хотя кажется, что он так же равнодушен к изображаемому им миру, как и сама судьба, спасающая или губящая его героев».[1]

И Белинский делает очень интересную для своего времени попытку понять Шекспира как человека определенной исторической эпохи.

«Шекспир был поэтом старой веселой Англии, которая в продолжении немногих лет вдруг сделалась суровою, строгою, фанатическою. Пуританское движение имело сильное влияние на его последние произведения, наложив на них отпечаток мрачной грусти»[2].

В распоряжении Белинского не было еще достаточных исторических материалов для конкретного определения связи Шекспира со своей эпохой. Но некоторые существенные моменты здесь намечены верно. — Трагический взгляд на жизнь, конфликты огромной остроты и глубины

---

[1] Т. X, стр. 305.
[2] Там же.

в великих трагедиях Шекспира, оттенок грусти в поздних комедиях связаны не только с усилением феодальной реакции в Англии начала XVII века, но и с растущим духом буржуазного стяжательства, эгоизма и буржуазного ханжества, которые несло с собою быстрое капиталистическое развитие страны (вспомним хотя бы типичного «рыцаря» эпохи первоначального накопления Яго в трагедии «Отелло» или хитрого и практичного ханжу Мальволио в комедии «Двенадцатая ночь»). Пуританское движение, которое в целом имело в ту пору прогрессивный характер как идеологическая форма подготовки буржуазной революции, все же с самого начала несло наряду с фанатизмом черты буржуазной ограниченности, буржуазного практицизма и ханжества; оно было враждебно искусству, которому отдал свою жизнь Шекспир. И великий драматург отталкивался и восставал против него, создавая сатирический образ Мальволио, придавая своему Шейлоку («Венецианский купец») некоторые черты того же пуританского ханжества.

Изучая «Гамлета» в школе, следует за галереей незабываемых образов трагедии дать почувствовать учащимся и его автора, в сердце и мысли которого пытался проникнуть Белинский, — человека своего времени, страстно любившего и страстно негодовавшего, подчас предававшегося мрачно трагическим размышлениям о «жестоком мире», но никогда не терявшего веры в человека, в его силу, в его благородные побуждения.

2. Байрон как «намек на будущее Англии»

Смелая и оригинальная точка зрения Белинского на явления английской литературы особенно ярко проявляется в его оценках поэзии Байрона.

Если в оценке творчества Шекспира (и, добавим, Вальтер Скотта) у Белинского, несмотря на ряд глубоких расхождений, есть и точки соприкосновения с распространенными в тогдашней русской критике взглядами, то в оценке личности и творчества Байрона эти расхождения во многих случаях перерастают в полную противоположность взглядов.

И реакционная и либеральная русская критика 30—40-х гг., как и критика буржуазного Запада, не могла еще

без ненависти вспоминать имя мятежного английского поэта. И некоторые русские журналы («Библиотека для чтения», например) охотно предоставляли свои страницы переводам статей английской буржуазной печати, обвинявших Байрона в усвоении «предосудительных идей» французской революции, в «озлобленности», вызванной личными неудачами. Авторы этих статей пытались (как это делает и современное английское буржуазное литературоведение) противопоставить Байрону «могущественный ум» реакционного английского романтика Вордсворта, который «идеально воссоздавал общество вместо того, чтобы нападать на него»[1].

Оригинальные статьи «Библиотеки для чтения» и других подобных изданий проводили те же установки, пытаясь убедить читателей в том, что Байрон шел якобы вразрез с чувствами и стремлениями своего народа и не сыграл никакой роли в истории европейской поэзии.

«Конечно, не мрачное зарево байронизма, обагряющее зловещим сиянием поэтический горизонт, должно считаться зарею нового дня», — утверждает один из этих журналов.

Для Белинского Байрон является именно «зарею нового дня» европейской поэзии. Он выступает «провозвестником нового романтизма (т. е. романтизма прогрессивного, революционного. — **Е. В.**), — старому он нанес страшный удар»[2].

И, как всегда, у Белинского рождается стремление ясно и глубоко понять и раскрыть историко-литературное значение английского поэта — найти то новое, что он внес в искусство и со стороны содержания и со стороны формы.

Со стороны содержания — это мятежный протест против общества, революционный пафос, поэтическое воплощение «страданий миллионов», страданий народных масс. Отсюда — нередкое в статьях Белинского сравнение Байрона с легендарным Прометеем, гордо и смело восставшим против тирании Зевса во имя того же страдающего человечества. Отсюда, исходя из глубины его мыслей и чувств, — причисление Байрона к числу тех

---

[1] «Библиотека для чтения», 1834, IV, «О ходе словесности в Англии с начала XIX века».

[2] Старым романтизмом Белинский считает реакционный романтизм с характерной для него идеализацией феодального средневековья.

поэтов, которых Белинский считал «колоссами, идущими во главе целого человечества».

Именно силой своего мятежного духа, революционным отрицанием существующего Байрон, по мысли Белинского, становится «намеком на лучшее будущее Англии», предчувствием лучшего идеала жизни. И, действительно, Байрон — один из тех английских поэтов, который, несмотря на свои противоречия, сумел ярко отразить революционный идеал. Не случайно Байрон, наряду с Шелли, был любимым поэтом английских рабочих-чартистов.

Мятежный дух, страстный тираноборческий пафос сочетается у Байрона, — подмечает Белинский, — с глубоким гуманизмом «грустная любовь... нежность и мягкость при обращении к несправедливо отягощенной страданием личности»[1].

Это сочетание нередко упускается критикой из виду, а между тем указание на него глубоко верно. Вспомним «Чайльд-Гарольда». Каково его основное идейное содержание? Страстный и гневный протест против иноземного гнета и захватнических войн и против политики реакционной Европы в целом (политики, уничтожающей последние остатки свободы, завоеванной в боях французским революционным народом), пламенные строки, посвященные борьбе испанского народа за свою независимость против наполеоновских захватнических планов, и разоблачение коварной политики Англии по отношению к тому же испанскому народу. Поэтизация силы борющегося народа то в образе молодой испанской патриотки, «сарагосской девы», то в образе моря в последней итальянской песне, — символе восставшей, непобедимой народной стихии. И тут же — проникнутые горечью и «грустной любовью» размышления о прекрасной Элладе, стонущей под пятой турецких поработителей, — о народе, «чей отблистал огонь». И тут же образ юного пажа, скорбящего о разлуке с матерью, и сурового крестьянина-йомена[2], второго спутника Гарольда в его странствиях, который не может оторваться от воспоминаний о жене и детях, оставленных дома, у родных озерных вод (прощальная песня Чайльд-Гарольда).

---

[1] Т. IV, стр. 424.

[2] Йомен — свободный английский крестьянин, в отличие от крепостных крестьян средневековья.

Отсюда, из этого сочетания пафоса революционного протеста и «мягкой любви» и рождается то глубоко лирическое начало, которое Белинский считает новым моментом со стороны формы, внесенным Байроном в английскую поэзию и окончательно разрушившим влияние классицистского рационализма. Это лирическое начало окрашивает и мятежный протест Байрона, отличающийся всегда большой эмоциональной силой (ибо ему «дорогою ценою обошлись его дивные песни, они были им выстраданы»), и строки, насыщенные мягкой и грустной любовью.

С этой стороны, с точки зрения лирического духа поэзии, новыми являются не только романтические поэмы Байрона (как и в первых, романтических поэмах Пушкина, в них берутся «только поэтические моменты события, и самая проза жизни идеализируется и опоэтизируется»[1], но и роман в стихах «Дон Жуан», проникнутый насквозь лирическим началом.

В нескольких словах Белинский выражает самую сущность построения романтической поэмы.

Вспомним «Корсара», включенного в избранные произведения Байрона в издании школьной библиотеки[2]. Поэма (как и другие романтические поэмы Байрона) действительно берет лишь кульминационные, возвышенно-героические или глубоко лирические моменты, когда Корсар борется или предается своим мрачным, титаническим мыслям, вызывая на бой людей и небо, когда он глубоко и нежно любит или безмерно страдает при виде безгласной, мертвой Медоры, которой он отдал свою любовь. Проза жизни, обыденная жизнь, собственно, отсутствует или приобретает ту же поэтическую окраску. Эта своеобразная композиция приподнимает над жизнью романтического героя, окружая его в то же время ореолом таинственности, — прошлое его мы узнаем лишь намеками, личность его остается загадочной.

Раскрывая новаторство Байрона-романтика, Белинский в то же время подчеркивает и известную односторонность его романтической поэзии. — «Байрон постиг и вы-

---

[1] Т. V, стр. 31.

[2] Джорд Гордон Байрон. Избранное. Госиздательство детской литературы, М.—Л., 1951. В новой программе для школы рекомендуется как первоочередное внеклассное чтение.

разил только муки сердца и души», «постиг и показал только одну сторону бытия вселенной», — эта мысль, высказанная в 1834 году в «Литературных мечтаниях», становится в дальнейшем отправной точкой в сравнении романтического творчества Байрона и широко реалистического творчества Шекспира.

Диалектически подходит Белинский и к сложным идейным противоречиям Байрона. Ему удается так глубоко, как никто в домарксистском литературоведении не сумел этого сделать, определить сущность этих противоречий.

Байрон, — замечает Белинский, — находится в резком противоречии с духом своей страны (т. е. с духом компромисса, «равнодушия к добру и злу» английского буржуазного общества), он — «намек на будущее Англии», он стремится «не столько к изображению современного человечества, сколько к суду над его прошедшею и настоящею историей». Он привлекает своей любовью к человечеству и ненавистью к тем, кто равнодушен к его страданиям («нося в груди своей страдания миллионов, он любил человечество, но презирал и ненавидел людей, между которыми видел себя одиноким и отверженным со своей гордой борьбой, со своей бессмертной скорбию»)[1].

И в то же время, — все в Байроне обличает сына Британии — не только его «юмор, мрачная глубина и колоссальная сила духа», но и его недостатки порождены той же почвой... «В нем нельзя не видеть англичанина и притом лорда, хотя вместе с тем и демократа»[2]. И Белинский не раз подчеркивает субъективизм Байрона, его «безотрадное, на самого себя опершееся отчаяние».

«Байрон смотрел не назад, а вперед».

И в то же время этот «могучий гений, на свое горе, заглянул вперед, — и не рассмотрев за мерцающей далью обетованной земли будущего, он проклял настоящее и объявил ему вражду, непримиримую и вечную»[3].

Итак, глубокое и искреннее, выстраданное им самим отражение страданий угнетенных масс, сила и страстность революционного отрицания действительности, стремление к справедливым формам жизни, с одной стороны, а с другой, — черты индивидуализма, неуменье по-

---

[1] Т. VI, стр. 520.
[2] Т. V, стр. 645.
[3] Т. VI, стр. 520.

нять будущее (а отсюда нередко и меланхолия, остро пессимистические настроения), — результат известного влияния того самого общества, против которого он так страстно восставал («англичанин и притом лорд»). Эти противоречия являются также и результатом исторических условий эпохи, нередко вызывавших горькое разочарование у прогрессивно настроенных людей.

Истоки этих противоречивых мыслей и настроений Белинский ищет именно в особенностях эпохи и страны, родивших поэта.

В реакционном буржуазно-дворянском литературоведении уже во времена Белинского общим местом стало утверждение о том, что страстный протест Байрона против существующего — это лишь результат озлобления, вызванного неудачами личной карьеры, личной жизни.[1] Белинский едко высмеивает подобный субъективистский, антинаучный подход к оценке литературы.

Рассматривать произведения искусства только с точки зрения биографии поэта, его раздражительного характера или расстроенного пищеварения, — иронически замечает Белинский, — значит не сказать о нем ничего. Такие авторы «в низменной простоте своих гастрических воззрений и не догадываются, что подобные малые причины не могут иметь своим результатом такие великие явления, как поэзия Байрона».[2]

Чтобы понять идеи поэта, — делает правильный вывод русский критик-демократ, — надо прежде всего обратиться к его эпохе, ибо «великий поэт потому и велик, что корни его страданий и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории». Вот почему, «чтобы разгадать загадку мрачной поэзии такого необъятно колоссального поэта, как Байрон, должно сперва разгадать тайну эпохи, им выраженной».[3]

---

[1] «Библиотека для чтения», например, в одной из своих статей 40-х годов, сетуя на «безнравственность» английского поэта, выражает сожаление, что он не родился несколькими годами раньше и поэтому не смог поступить на военную службу, чтобы сражаться с Наполеоном и получать за это награды. Тогда, видите ли, его «праздный ум» был бы занят полезными, практическими целями, — к таким «высоко научным» выводам приходит журнал («Библиотека для чтения», 1849 г. XCII. «Самуил Ричардсон и его эпоха», ст. 2-я).

[2] Т. VI, стр. 586.

[3] Там же.

«Тайна эпохи» Байрона состоит для Белинского в ее переломном характере (грань, отделяющая XVIII век от XIX). Белинский подчеркивает, что и великий немецкий поэт и драматург Шиллер стоит на этой грани. Но, так же выступая против эгоизма общества, Шиллер еще полон любви и надежд, и его поэзия — это «явно момент, предшествующий поэзии Байрона». Последний, со всей горечью своего отчаяния и протеста, является «провозвестником нового века»[1].

В этих высказываниях отражена глубоко верная мысль. Мы знаем, что Шиллер оставался в основном еще на позициях просветителей XVIII века, разделяя многие просветительские иллюзии, и лишь на несколько лет пережил первую французскую революцию, почти не узнав, таким образом, буржуазного общества, которому она расчистила путь. Мы знаем в то же время, что эпоха укрепления и развития капитализма после французской буржуазной революции принесла горькое разочарование: «злая карикатура на блестящие обещания философов XVIII века (Энгельс), а временное торжество общеевропейской реакции («Священный союз») усилило это разочарование и также явилось почвой, взрастившей не только мятежный протест Байрона, но и настроения меланхолии, горький пессимизм многих его поздних произведений.

Белинский еще не мог раскрыть до конца социальную и историческую сущность этих явлений, но в своем понимании истоков революционного романтизма на Западе и, в частности, творчества Байрона он ушел далеко вперед по сравнению с современной ему русской и западноевропейской критикой. И в этом вопросе он является нашим непосредственным предшественником.

Встает вопрос, можно ли объяснить учащимся (в старших классах, конечно) основные противоречия писателя, поэта?

Многие учителя ответят на этот вопрос отрицательно. Ведь нередко в школьной практике все сложные идейные вопросы творчества вообще оставляют в тени, и писатель предстает в крайне приглаженном и упрощенном виде.

Нам кажется, опыт Белинского и здесь наводит нас

---

[1] Т. IV, стр. 424—425.

на размышления. Простая и яркая характеристика противоречивых настроений и мыслей Байрона, тесно связанная с эстетическим, эмоциональным восприятием его творчества, показывает основной путь, каким следует идти и школе. Видимо, именно через эмоциональное восприятие произведения, отраженной в нем смены мыслей, настроений и чувств, следует подвести учащихся к пониманию в доступной для них форме сложного мира большого писателя, поэта, а затем дать этому миру свое объяснение и истолкование.

* * *

Огромное значение придавал Белинский воспитательной роли искусства, его эстетической функции, помогающей формировать мысли и чувства читателя.

О воспитании нравственного чувства Белинский по существу прямо говорит в своих высказываниях о Шекспире. Литература должна воспитывать чувства передового человека, человека-гуманиста. Интересно, что уже в 1834 году Белинский именно так формулирует свое понимание нравственности. Она состоит прежде всего «в твердом и глубоком убеждении, в пламенной, непоколебимой вере в достоинство человека, в его высокое назначение».[1]

В этот этический идеал не входит еще революционное начало. Оно приходит несколько позже. В оценках Белинским поэзии Байрона уже ясно сквозят мысли о необходимости воспитания чувств человека-борца. Самым важным в поэзии английского поэта Белинский считает то, что он увлекает читателя своей «гордой борьбой и бессмертной скорбью» — скорбью о несовершенстве мира, о страданиях человечества. Не случайно, давая оценку творчества Диккенса, подчеркивая его реализм, его близость к задушевным симпатиям своего времени (т. е. к демократическим симпатиям века), Белинский в то же время сожалеет, что он «ближе к Вальтеру Скотту, чем к Байрону»[2], имея в виду именно отсутствие революционных тенденций в его творчестве.

Воспитание чувств с помощью искусства Белинский

---

[1] Т. I, стр. 234.
[2] Т. XII, стр. 446.

понимал очень широко. Он относил сюда и чувство реального, которое способен привить реалистический роман — крупнейшее художественное достижение XIX века, и историческое чутье, расширяющее кругозор, помогающее понять и почувствовать иную эпоху, ее людей, своеобразие ее психологии и уклада жизни.

Давая оценку роли Вальтер Скотта как создателя исторического романа на Западе, Белинский высказывает ряд интересных и важных для нас мыслей об историческом романе и его роли в воспитании юношества.

Исторический роман — это «как бы точка, в которой история как наука сливается с искусством». Он дополняет историю, рисуя своеобразие страны и эпохи, нравы и обычаи, а главное — жизнь народа с его мыслями и чувствами, с его укладом жизни и бытом. Но самое важное — это то, что исторический роман дает понятие об историческом прошлом в **форме живого созерцания,** при котором мы «как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами стран, в которых совершается событие романа»[1].

Мы видим, как неразрывно связывает Белинский эстетическую и познавательную роль искусства. И он глубоко прав. Воздействуя на чувства читателя, рисуя в живых конкретных образах людей той или иной эпохи, их отношения и мысли, их чаяния и борьбу, исторический роман, как подчеркивает Белинский, «воспитывает конкретное историческое чувство, без которого изучение истории бесплодно»[2].

Над этими словами Белинского следует поразмыслить. Ведь нередко еще мы наблюдаем у молодежи отсутствие того исторического чутья, о котором пишет Белинский, неуменье почувствовать своеобразие разных исторических эпох — почти все они кажутся окрашенными одной и той же краской без особых различий и оттенков. Видимо, надо шире использовать во внеклассном чтении учащихся исторический роман. Это без сомнения даст свои положительные результаты.

---

[1] Т. V, стр. 42.
[2] Т. IX, стр. 284.

Р. А. ТАУБИН,

кандидат исторических наук

ЛИТЕРАТУРА И ВОСПИТАНИЕ РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ В РОССИИ В ЭПОХУ ПАДЕНИЯ КРЕПОСТНОГО ПРАВА

В одной статье не представляется возможным проследить влияние корифеев демократической литературы в России на образование и деятельность всех революционных организаций и групп 1850-х — начала 1860-х гг Поэтому в настоящей работе ставится задача показать это на примере Харьковско-Киевского тайного общества 1850—1860 гг. и тех кружков и групп, которые возникли под влиянием деятельности этого общества, носившего фактически всероссийский характер, или находились в различных формах связи с ним. Харьковско-Киевское тайное революционное общество возникло на рубеже 1855—1856 гг. Его учредителями и руководителями были Яков Николаевич Бекман и Митрофан Данилович Муравский. В конце 1855 г. к ним примкнул П. С. Ефименко, а в первой половине 1856 г. — П. В. Завадский, А. А. Тыщинский, В. В. Ивков.[1] Затем к организаторам общества примкнули члены другого кружка, занимавшегося составлением сатирических сочинений («пасквилей») на харьковского губернатора Кокошкина, попечителя Харьковского учебного округа Катакази, на царские манифесты и т. д. К ноябрю 1856 г. в состав общества входило 13 человек. 13/XI 1856 г. общество оформилось как тайная революционная организация, поставившая своей целью содействие осуществлению революционного переворота в России, во имя переделки страны на демократических основаниях. Члены общества ставили своей целью ведение политической и просветительской работы среди трудящегося населения, с тем чтобы этим поднять его культурный и политический кругозор и тем подготовить народ к активному

---

[1] ЦГИАМ, ф. 109, 1-я экспед., 1860 г., д. 26, ч. 3, л. 14.

участию в революции против царизма и крепостничества. Отмену крепостного права, замену монархии республикой и просвещение народа — они считали главной задачей своего общества. Понимая, что свержение царизма возможно лишь через всероссийское народное восстание, члены общества стремились расширить число своих членов, связаться и сотрудничать с революционными центрами Москвы, Петербурга, Казани и других районов России, создавали для революционно-просветительской работы в народе различные легальные организации (лектории, воскресные школы, комитеты по подготовке в университеты юношей из неимущих семей и т. д.), организовывали литературные общества и литературные кружки, готовили спектакли и т. д. Актив примыкавших к обществу, но не входивших в него формально в качестве членов, состоял из нескольких сотен студентов, молодых ученых, учителей, чиновников и офицеров, действовавших под руководством членов общества.

В январе 1857 г. и особенно в апреле 1858 г. в Харьковском университете произошли серьезные студенческие волнения, в ходе которых члены общества выступили в качестве наиболее авторитетных вожаков большинства студентов. Особенное упорство было проявлено в дни апрельской студенческой истории в 1858 г., когда в знак протеста против вмешательства полиции и местных властей в их жизнь, 138 студентов подали демонстративные заявления об уходе из Харьковского университета. Правительство подвергло репрессиям участников этих волнений: Бекман, Муравский, Ивков и др. были исключены на год из университета. Курырев и Петровский — высланы для наказания к атаману Войска Донского. Все подавшие заявления об уходе получили — каждый в отдельности — высочайший выговор от царя! Однако большинство студентов Харьковского университета — и в их числе все члены тайного общества, — не были сломлены этими репрессиями. Наоборот, усилился рост симпатии к членам тайного общества со стороны студенчества, возрос их авторитет как признанных вожаков молодежи, расширился круг студенческого актива, охотно сотрудничавших с членами общества в разного рода политических и просветительских предприятиях общества. Ряду членов общества: Я. Бекману, М. Муравскому, В. Ивкову, В. Португалову и др. — пришлось переехать осенью 1858 — зи-

мою 1859 г. в Киев, где к ним вновь примкнуло значительное количество передовых студентов (Ф. Вороной, Стражевский и др.). Так Харьковское тайное общество превратилось в Харьковско-Киевское, распространявшее свое влияние через студентов университета, либо уже окончивших его и на другие города Украины, а затем, после высылки вожаков общества в 1860 г. в города Великороссии (Казань, Вологда, Каргополь, Бирск и т. д.), и на последние. Харьковско-Киевское тайное общество все более приобретало всероссийский характер.

Преодолевая многочисленные ошибки и иллюзии, бывшие следствием их недостаточного опыта политической борьбы, члены Харьковско-Киевского общества в 1856—1860 гг. провели большую положительную работу среди студентов и трудящегося населения Харькова, Киева, Полтавы, Чернигова, Екатеринослава и других городов и сел Украины. В 1860—1863 гг., после высылки видных членов общества в Вологду, Казань, Петрозаводск, Архангельск, Пермь, Бирск, Оренбург и др. города, они и там продолжали революционное дело, начатое ими в Харькове и Киеве. Многие из членов общества вошли в руководящее ядро деятелей освободительного движения в России 1860-х—1870-х годов. Достаточно назвать такие имена, как члены первой «Земли и воли» С. С. Рымаренко, М. С. Гулевич, Я. Н. Бекман, П. В. Завадский, М. Д. Муравский, П. С. Ефименко, В. О. Португалов, В. В. Ивков и другие, вошедшие в историю революционного движения страны как славные герои 1860—1870-х гг. С. С. Рымаренко вошел в число членов штаба «Земли и воли», был близким другом Н. Г. Чернышевского. Ряд начинаний этой организации (воскресные школы, литературно-политические кружки, создание обществ грамотности, создание и распространение дешевых и хороших книг для простого народа, литературные чтения и спектакли с просветительской целью и т. п.) сразу же получили всероссийское признание. Эта организация и политически и исторически явилась непосредственной предшественницей «Земли и воли». Под влиянием членов этой организации активизировалась революционная работа в ряде губерний севера России, Поволжья и Приуралья.

На примере возникновения и деятельности этого тайного революционного общества мы и проследим роль передовой литературы на формирование взглядов членов

общества, их обращение к революционной работе, использование литературных произведений как средства пропаганды и революционного воспитания народа.

Я. Н. Бекман, идеолог Харьковско-Киевского тайного общества, его организатор и признанный руководитель заявил, что в создании тайного революционного общества он видел единственный надежный путь к организации народа для революционного свержения царизма, уничтожения крепостного права и помещичьего произвола в России. В царизме и крепостничестве, по его убеждению, коренились главные причины отсталости России, приведшие ее к тяжелому поражению в Крымской войне. Самодержавие, которое в период царствования Николая I превратило страну в мрачно молчавшую огромную тюрьму, подавляло все ее живые силы и нестерпимо мешало ее прогрессу. Оно могло быть уничтожено только силой самого восставшего народа... «Бекман, главный учредитель общества, — писал об этой стороне его показаний генерал Анненков, — объяснил свои действия (по созданию тайного революционного общества. — **Р. Т.**) тем, что «под впечатлением Восточной войны и предшествовавшего царствования, он видел необходимость в противодействии порядку вещей, существовавшему тогда в России». Когда он совещался об этом с М. Д. Муравским в 1855 г., у них явилась мысль «о коренном и по возможности скором изменении существовавшего тогда образа правления». Когда общество уже сформировалось (13/XI 1856 г.) у его членов уже было намерение: «произвести переворот в России».[1] Сам Я. Н. Бекман подчеркивал огромную роль в пробуждении к политической борьбе лучших людей его времени тяжелых уроков Крымской войны[2]. Из показаний Я. Н. Бекмана видно, что причины, побудившие его стать на путь революционной борьбы и приступить к созданию тайного общества, вытекали из недовольства крепостным правом, угнетавшим крестьянство; самодержавным произволом, препятствовавшим прогрессивному развитию страны, и поражением России по вине царизма и крепостничества. Существо же патриотизма Бекмана и его товарищей состояло в стремлении отдать свои силы и, если потребуется, жизнь делу революционного преобразования России на демократических основах. На эти

[1] ЦГИАМ, ф. 109, 1 экспед., д. 26, ч. 3, лл. 19—20.
[2] Там же, ч. 1/313, л. 296.

же корни появления тайной революционной организации ссылается в своих показаниях в следственной комиссии и другой яркий представитель Харьковского общества, один из наиболее видных его учредителей и руководителей, проявивший на всем протяжении своей жизни неукротимое упорство и пламенный революционный темперамент, — Митрофан Данилович Муравский. До десятилетнего возраста он жил в деревне: сначала в Горловке Богодуховского уезда Харьковской губернии, а затем в Степановке Екатеринославской губернии. Личные наблюдения за тяжелым положением крестьянства вызвали у него симпатию к народу и ненависть к помещикам[1]. Этим мыслям Муравского помогли оформиться в стройные революционные убеждения, лучшие произведения русской литературы и печальные уроки Крымской войны.

В годы обучения в Екатеринославской гимназии Муравский очень много читал. Его любимыми писателями были Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Фонвизин, Жуковский, Марлинский. С годами, особенно с 7-го класса гимназии, его стали занимать общественные вопросы. Наблюдая злоупотребления и произвол центральных и местных властей, он стремился доискаться до причин этих несправедливостей. Отсюда, как он писал в своих ответах на вопросы следственной комиссии, у него возник интерес к современной научной и художественной литературе. В них он искал объяснения происхождения мира, истории народов, общества, законодательств разных стран, а главное, перспектив развития родного народа. В 1855—1856 гг. произошел крутой перелом в воззрениях М. Д. Муравского. Он связан с печальным исходом Крымской войны и знакомством с произведениями А. И. Герцена, В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского и других выдающихся писателей и публицистов России. «...В 1856 г. с союзными державами, — говорил в следственной комиссии Муравский, — заключен был мир на условиях, известных каждому. Это как нельзя нагляднее показало мне, что правы были те вольнодумцы[2], которых я считал вра-

[1] ЦГИАМ, ф. 109, 1860 г., д. 26, ч. 1/313, л. 276.

[2] Речь идет об А. И. Герцене, который в «Полярной звезде», а с 1857 г. и в «Колоколе», в ряде своих произведений («Народный сход в память февральской революции», «Объявление о «Полярной звезде», «Вперед! Вперед!» и др.) подверг резкой критике виновность царизма в поражении России в период Крымской войны.

гами Отечественной славы. Я чувствовал негодование, стыд, даже род угрызений совести, как будто я лично был причиною такого исхода войны»[1]. Поражение царизма в Крымской войне и знакомство с произведениями А. И. Герцена завершило переход М. Муравского на революционный путь. Он сделал вывод, что главной задачей истинных патриотов России становилось коренное ее обновление путем народной революции[2].

Очень интересные дополнения к мотивам, побудившим лучшую часть студентов Харьковского университета приступить к созданию тайной революционной организации, привел в своих показаниях в харьковской следственной комиссии другой видный деятель этого общества Петр Васильевич Завадский. Сын бедного сельского священника, обремененного значительным семейством (6 чел. детей), он, в бытность студентом духовной семинарии, вместе с отцом и другими членами семьи каждое лето работал в поле, как и все крестьянские семьи его родного села. Это позволило ему хорошо изучить жизнь крестьянства, его нужды, мечты и заботы, проникнуться любовью к нему и придти к решению отдать все свои силы делу его освобождения[3]. Если тяжелая жизнь крестьянства, его собственной семьи, заставила П. В. Завадского задуматься о противоречиях современного ему общества, то толчком к политическому его самоопределению как революционера послужили революционные стихи Т. Г. Шевченко, П. Л. Лаврова, произведения А. И. Герцена, Н. П. Огарева, Н. Г. Чернышевского, пример их революционной деятельности. Знакомство со стихами Шевченко еще в период обучения в духовной семинарии, оказало на Завадского огромное влияние. В Шевченко он видел «друга народа, страдальца за дело народа». У него возникло и все более укреплялось решение — последовать примеру Т. Г. Шевченко и посвятить свои силы народному освобождению[4]. Первоначально он отдал дань националистическим настроениям, ошибочно считая врагами украинского народа не только царей русских, помещиков, чиновников, но всех русских вообще. Однако знакомство с революционной и прогрессивной русской литературой,

---

1 ЦГИАМ, ф. 109, 1860 г., д. 26, ч. 1/313, лл. 277—278.
2 Там же, лл. 278—279.
3 ЦГИАМ, ф. 109, 1860 г., д. 26, ч. 1/313, л. 186.
4 Там же, л. 186.

особенно с сочинениями А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского. П. Л. Лаврова, Н. А. Некрасова и др. довольно быстро сняли как с него, так и с других членов Харьковского тайного общества это националистическое поветрие, повернув на путь совместной борьбы против царизма и крепостничества революционеров украинских, русских, польских, еврейских и других национальностей[1]. Подчеркнув, что некоторое время он считал всех русских врагами украинского народа, Завадский далее отметил, что это продолжалось до ознакомления с прогрессивной русской литературой, особенно со стихами «К Русскому царю» и «К русскому народу»[2], с сочинениями А. И. Герцена и Н. Г. Чернышевского. После этого он понял, что русский, польский и украинский народы должны вместе бороться против самодержавия»[3].

Первым результатом появления революционных мыслей и настроений у Завадского было его решение отказаться от священнической карьеры и поступить в Харьковский университет, что он и сделал в 1855/56 учебном году. В университете он стал искать себе единомышленников, которых вскоре и разглядел в Петре Ефименко, Якове Бекмане, Митрофане Муравском, Владимире Ивкове, Вениамине Португалове и других. Главное, что сближало их, было стремление к ознакомлению с передовой украинской, русской, особенно с нелегальной литературой — запрещенными стихами А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, П. Л. Лаврова, Т. Г. Шевченко, изданиями А. И. Герцена, с боевой публицистикой «Современника», журнала хотя и подцензурного, но умевшего при Чернышевском и в этих условиях, проводить революционные идеи. «В начале 1856 г., — показал в следственной комиссии П. Завадский, — я услышал, что у Ефименко есть стихотворения Шевченко и даже портрет его. Я отправился к нему

[1] Там же, лл. 186—187.

[2] Эти стихотворения принадлежат перу П. Л. Лаврова (1854 г.). Хотя в них и сохранились еще некоторые либеральные иллюзии (надежды на возможность серьезных реформ сверху), содержащаяся в них резкая критика царизма и крепостничества сыграла выдающуюся роль в воспитании русских революционеров. Эти стихи в рукописных копиях агенты III отделения находили почти у всех революционных кружков в России. Стихи Лаврова были опубликованы в 4-й книжке «Голосов из России» (Лондон, типография Трюбнера, 1857).

[3] ЦГИАМ, ф. 109, 1860 г., д. 26, ч. 1/313, л. 187.

и таким образом познакомился с ним и потом с Бекманом. Сначала все мы три (трое — **Р. Т.**) были привязаны более к Малороссии, но появившиеся сочинения запрещенные[1], политические события того времени дали нам всем то направление, о котором я говорил в своем сочинении о тайном политическом обществе» — т. е. направление революционное общероссийское, рассчитанное на объединенную борьбу против царизма революционеров всех национальностей страны[2]. Использование литературы в качестве средства привлечения передовой молодежи к участию в освободительном движении отчетливо видно на примере политической обработки П. С. Ефименко. П. С. Ефименко был подготовлен к вступлению в революционное Харьковское тайное общество непосредственно Я. Н. Бекманом. Поселившись в августе 1855 г. в Харькове вместе с товарищами во Екатеринославской гимназии в доме купца Павлова, П. Ефименко вскоре познакомился с Бекманом, жившим в том же доме. Бекман информировал Ефименко и его товарищей о ходе Крымской войны, используя сообщения русских и иностранных газет. Комментируя эти сообщения, Бекман связывал поражение России в этой войне с недостатками и противоречиями,

---

[1] Большой толчок широкому распространению запрещенных сочинений дал А. И. Герцен еще в 1853 г. в обращении «К братьям на Руси» (таков второй подзаголовок его статьи «Вольное русское книгопечатание в Лондоне»). Извещая прогрессивные силы в России о том, что пришло время для «свободной русской речи» и что он принимает на себя миссию быть ее органом в Лондоне, Герцен далее призывал их принять участие в этом святом деле. «Присылайте что хотите, — обращался он «К братьям на Руси», — все писанное в духе свободы будет напечатано, от научных и практических статей по части статистики и истории до романов, повестей и стихотворений».

Предвидя, что для создания оригинальных сочинений потребуется время и высоко оценивая возможное воспитательное воздействие широко ходивших по рукам не пропущенных царской цензурой политических произведений замечательных русских писателей первой половины XIX в., Герцен предлагал свою помощь в их напечатании и облегчении их массового распространения по России. «Если у вас нет ничего готового, своего, — писал он, — пришлите ходящие по рукам запрещенные стихотворения Пушкина, Рылеева, Лермонтова, Полежаева, Печерина и др.». (А. И. Герцен, ПСС, т. XII, стр. 63). Эта инициатива А. И. Герцена была подхвачена революционными кружками в России, начавшими поставлять материалы для «Полярной звезды», а позднее «Колокола» и «Голосов из России» и в массовом масштабе переписывать от руки и распространять по всей России, как увидим ниже эти герценовские издания.

[2] ЦГИАМ, ф. 109, 1860 г., д. 26, ч. 1/313, лл. 187—188.

господствовавших в стране самодержавия и крепостничества. Он указывал, что «...война ведется дурно, что у русских нет хороших генералов, что войска наши гибнут от недостатка съестных припасов, от дурного содержания; что чиновники воруют казенные деньги, что начальники обманывают правительство ложными донесениями, что между гражданскими чиновниками много взяточничества; что крепостное право не согласно с учением нашей религии»[1]. В разгоревшихся по этим вопросам спорах в ответ на сомнения Ефименко в истинности утверждения Бекмана по поводу причин неудач России в Крымской войне, последний, по словам Ефименко, «опирался на авторитеты Пушкина, Лермонтова, Крылова, Гоголя и Карамзина и обещался достать мне несколько их писанных (рукописных. — **Р. Т.**) сочинений»[2]. Свое обещание Бекман выполнил в январе 1856 г., когда доставил ему «обещанные сочинения в стихах и в прозе: Пушкина, Лермонтова, Крылова, Давыдова, князя Вяземского и Карамзина. Потом историю похождений Мало-Валахского отряда и записки[3] о Крымской войне, а Терновой письмо Герцена к императору Александру об освобождении крестьян. Против подобных авторитетов, — заключает эту часть своих показаний П. С. Ефименко, — я не мог спорить...»[4].

Таким же образом, используя произведения прогрессивных русских писателей, особенно их запрещенные сочинения, расходившиеся в рукописных списках, Я. Н. Бекман убедил примкнуть к революционной борьбе своих сотоварищей по Харьковскому университету Лебедева, Завадского, Муравского, Португалова и др.

Следствие по делу Харьковско-Киевского тайного общества показало, что все его члены испытали на себе огромное влияние русской и украинской прогрессивной и особенно революционно-демократической литературы. Ее сила — в разоблачении противоречий самодержавно-крепостнического строя, в призыве к борьбе с ним, в попытке изображения положительного героя, в стремлении указать лучшим людям страны «Что делать?» — для завоевания свободы и счастья ее народом.

[1] ЦГИАМ, ф. 109, оп. 214, 1860 г., д. 26, ч. 1, ЛБ., лл. 318 и 318 об.

[2] Там же, л. 318 об.

[3] «Военно-исторические очерки Крымской экспедиции, составленные генерального штаба капитаном Аничковым». Части I и II, СПб, 1856.

[4] ЦГИАМ, ф. 109, оп. 214, 1860 г., д. 26, ч. 1 ЛБ., лл. 318 и 319.

И. В. Марков, один из активных деятелей общества указывал, что в его становлении на путь политической борьбы решающую роль сыграл В. Г. Белинский. «Влияние на мой образ мыслей и направление, — писал он, — имел Белинский своими критическими статьями...»[1].

Л. Н. Россинский подчеркивал, что своим нравственным возрождением и тягой к служению обществу он обязан Гоголю. «Творениями этого великого писателя, — указывал Россинский, — я по справедливости увлекся до самозабвения, потому что в них я видел то, что давно жаждала душа моя видеть: правды и настоящей жизни со всеми тонкими характеристическими чертами, чрезвычайно ловко подмеченными автором, и так же ловко выставленными в его действующих лицах...»[2]. От Гоголя для Россинского был естественным переход к сочинениям Белинского, Герцена. При обыске у него, больше чем у кого-либо из других членов тайного общества или примыкавших к нему, было найдено выписок из сочинений А. И. Герцена, Н. П. Огарева, «Колокола» и другой нелегальной литературы. Из показаний В. В. Ивкова видно, что члены Харьковско-Киевского тайного общества и группировавшиеся вокруг него передовые студенты регулярно выписывали в 1856—1859 гг., читали и обсуждали журналы «Современник», «Русский Вестник», «Атеней» (пока он выходил)[3]. М. Ф. Левченко в своих показаниях в следственной комиссии 15/II 1860 г. даже утверждал, что само назначение тайного общества в Харькове состояло прежде всего в том, чтобы распространять среди передовых людей сочинения А. И. Герцена и другие лондонские издания. «В 56-м году, — писал он, — в Харькове было общество с целью распространять сочинения Искандера...»[4]. Из произведений А. И. Герцена и Н. П. Огарева, сыгравших наиболее крупную роль в революционном воспитании членов Харьковско-Киевского тайного общества и молодежи, примыкавшей к нему, сыграли следующие: «С того берега», «О развитии революционных идей в России», «Прерванные рассказы», «Русское крепостничество», «Вольное русское книгопечатание в Лондоне», («Братьям на Руси»), «Крещенная собственность»,

[1] ЦГИАМ, ч. 109, 1860 г., д. 26, ч. 1/313, л. 321.
[2] Там же, л. 348.
[3] ЦГИАМ, ф. 109, 1869 г., д. 26, ч. 1/313, лл. 364—366.
[4] Там же, л. 396.

«Старый мир и Россия», «Вперед! Вперед!», «Смерть Станислава Ворцеля», «Русские вопросы», «Разбор книги Корфа» и др.

Таким образом, если объективной основой появления революционных организаций и кружков были глубокий кризис самодержавно-крепостнического строя, нашедший свое проявление в разрушении феодального хозяйства под ударами развивающегося капитализма, в нарастающих из года в год крестьянских выступлениях против помещичьего гнета, в поражении царизма в ходе Крымской войны, вскрывшей его гнилость, слабость и социально-экономическую и техническую отсталость России от более развитых стран Запада, то в идеологическом оформлении этих кружков и организаций первостепенную роль сыграла передовая русская литература. Она сумела вскрыть и обнажить противоречия феодально-самодержавного строя, сформулировать основные задачи революционеров второго поколения, показать революционерам пути борьбы за ликвидацию самодержавной монархии и крепостничества. Наиболее выдающуюся роль в этом сыграли поэзия и проза Рылеева, Пушкина и Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Лаврова и особенно произведения идеологов революционеров-разночинцев Белинского, Герцена, Чернышевского, Михайлова и Добролюбова.

* * *

Приемы использования литературы в интересах освободительного движения были разнообразны. В 1856—1860 гг. в Харькове, Перми, Петербурге, Казани и ряде других городов были созданы литературные общества или кружки, ставшие удобной формой пропаганды революционных идей и революционного воспитания студентов, гимназистов, молодых ученых, журналистов и писателей, чиновников, учителей, офицеров и т. д. Осенью 1856 г. в Харькове было создано Я. Н. Бекманом и Н. Раевским литературное общество. Одной из его целей, как показал Я. Бекман, было «...иметь средство знакомиться с большим числом студентов для пополнения тайного общества. Собрания литературного общества, в которое допускались все знакомые с кем-нибудь из членов тайного общества, начались с конца декабря 1856 г.»[1]. В состав членов

[1] ЦГИАМ, ф. 109, 1 эксп., оп. 214, 1860 г., д. 26, ч. 1 Л. А., л. 212.

литературного общества вошли студенты Харьковского университета: Я. Бекман, А. и Е. Марковы, Н. и В. Раевские, Н. Абаза, П. Завадский, М. Муравский, П. Ефименко, В. Ивков, В. Португалов, Ст. Демченко, А. Савельев, А. Лебедев, С. Беликов, Ф. Терновский, Анисимов, Г. Морозов, А. Сокальский, Пригора, В. Алексеев, А. Велихов, Надлер, Оробченко, М. Гулевич и некоторые другие. Молодые научные работники Котляров, К. Хлопов. Учителя гимназии: Левченко, Ладовский, чиновники: П. Спасский и др.

Чем же занималось литературное общество? Отвечая на этот вопрос, член тайного общества В. В. Ивков в своих показаниях в Петербургской следственной комиссии 14 апреля 1860 г. писал: «Деятельность литературного общества в это время (с конца 1856 г. по конец 1858 г. — **Р. Т.**), состояла в распространении запрещенных сочинений, преимущественно Искандера; тут же явилось и известная пасквиль на тогдашнего попечителя г. Катакази (Аэролит)... В это же время выходила рукописная газета (Мушка), которая разбирала преимущественно действия университетского начальства, а также предосудительные поступки самих студентов...»[1]. В показании Ивкова от 3 мая 1860 г. отмечалось, что «в литературном обществе обыкновенно читались сочинения известных либеральных писателей, а также и журналы...[2]. Обсуждались в литературном обществе и научные доклады. Например, Н. Раевский подготовил и прочитал доклады на темы: «О душе животных», «Об истории открытия кровообращения». Муравский готовил перевод сочинений утопического социализма сен-симониста Лорана. А. Марков для обсуждения в литературном обществе написал рассказ «Умань» (опубликован позднее в «Русском Вестнике», 1859 г.). Им же сочинен ряд стихотворений сатирических («Вопль Кокошкина[3] к царю» и др. и патриотических («Наказ инвалида рекруту» и др.). Для литературного общества, на собранные вскладчину средства его членов, выписывались журналы: в 1856 г. «Отечественные записки», «Русский Вестник», «Современник», а в 1857 и 1858 гг., вследствие роста числа членов общества и лиц, посещающих его собрания, до 30—40 человек, число выписываемых журналов подня-

[1] ЦГИАМ, ф. 109, 1 эксп., оп. 214, 1860 г., д. 26, ч. 1, Л. Б., л. 123.
[2] Там же, л. 403
[3] Кокошкин — харьковский губернатор до 1857 г.

лось до 20. Приобреталась и другая литература, включая запрещенную. Из этих книг образовалась библиотека. Ее руководителем и организатором распространения книг были М. Д. Муравский (библиотекарь) и его помощники В. О. Португалов и В. В. Ивков.

По типу литературного общества при Харьковском университете было создано литературное общество при Киевском университете. Его организовал в конце 1858 начале 1859 гг. при содействии профессоров Павлова и Колосовского В. О. Португалов.

Представляет интерес деятельность П. С. Ефименко, члена Харьковского тайного и литературного обществ, сделавшего попытку создать в 1857—58 гг. аналогичное общество при Московском университете. Исключенный за невзнос платы за право обучения и за участие в студенческом движении, Ефименко осенью 1857 г. переехал в Москву. Там он развернул работу по созданию в Московском университете организации, подобной Харьковской. С этой целью он сблизился с студентами Прокопенко, Стороженко, Деркачем, Уманцем, Байдановским, Шкляревским, Демидовским, Кузьминским, Котляревским, Аютостанским, Свириденко, Цитовичем, Рыбниковым. «С последним, — писал, отвечая на вопросы следственной комиссии, П. Ефименко, — я познакомился потому, что у него собирались иногда знакомые и незнакомые товарищи для обсуждения вопросов, касавшихся до студентов: именно об издании студенческого сборника «Библиотеки естественных и математических наук», об учреждении студенческого суда над товарищами и т. под.»[1]. В другом показании, от 3 мая 1860 г., П. Ефименко более подробно осветил содержание предполагавшегося к устройству общества в Москве и дебатов, происходивших в кружке П. Н. Рыбникова (в т. н. кружке «вертепников»), к которому он примыкал. Ефименко рассказал, что для библиотеки Харьковско-Киевского литературного общества он переслал из Москвы стихотворения А. В. Кольцова, А. И. Полежаева, книгу «М. А. Корфа о восшествии на престол Николая 1-го» (официальный очерк истории декабристов) и др.[2].

План работы Московского литературного общества

---

[1] Там же, л. 121.
[2] Там же, л. 413.

предусматривал, чтобы его члена на каждом из факультетов выбрали для себя отдельные науки, тщательно бы изучили их, законспектировали, а конспекты предоставили в распоряжение всех товарищей. «Чрез подобные конспекты, мы думали получить энциклопедические сведения обо всех науках, преподаваемых в университетах»[1]. Что же касается собраний у Рыбникова, то согласно показаний Ефименко он встречал там несколько раз Хомякова, К. Аксакова, а реже И. Аксакова и Самарина. Спорили, главным образом, о сущности общины и ее исторической роли в будущем, о народности в науке, о родовом быте у ряда народов и др. Но особенно интересно сообщение Ефименко, проливающее свет и на все Харьковско-Киевское тайное общество и на созданные им литературные общества (Харьковское и Киевское) — его признание о том, что одной из важнейших тем для дискуссий в Рыбниковском кружке было учение о социализме. «Предметом для споров, — писал он, — иногда служило учение социалистов, защитниками которого были какие-то учителя корпуса, также Рыбников и Свириденко. Хомяков же и Аксаков восставали против этого учения»[2]. Собрания кружка П. Н. Рыбникова были довольно многочисленными. На них присутствовало только студентов до 30 чел. Заслуживает быть отмеченным материалистический характер философских воззрений большей части членов этого кружка. Обсуждая однажды вопрос о возможности чудес, П. Н. Рыбников отверг их существование, ссылаясь на труды Л. Фейербаха. Эта точка зрения была поддержана большинством участников кружка. Против же выступил присутствовавший на собрании Хомяков[3]. Однако довести до конца идею о создании в Москве литературного общества П. Ефименко не удалось. При наличии кружка П. Н. Рыбникова, М. Я. Свириденко, в таком обществе не было практической необходимости.

Важное место в системе революционно-просветительской деятельности Харьковско-Киевского тайного общества в Харькове, Киеве, в других городах, а затем и в ряде городов всей России — занимала непосредственная пропаганда лучших произведений передовых писателей

[1] Там же, лл. 413 и 413 об.
[2] Там же, л. 313.
[3] ЦГИАМ, ф. 109, оп. 214, 1860 г., д. 26, ч. I Л. Б., л. 414.

России через лектории, литературные вечера, спектакли.

Так, в Харькове в 1859—1860 гг. было организовано несколько литературных чтений и спектаклей, ставивших своей целью пропаганду классической и современной русской и национальной литературы и публицистики. На одном из них профессор международного права Д. И. Каченовский, сотрудник радикального «Русского слова» незадолго до этого возвратившийся из-за границы, где он встречался с А. И. Герценом, с большим успехом прочитал свои путевые заметки. Успешно прошли спектакли, на которых были поставлены «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Кум Мирошнин», «Москаль-Чаровник» и другие пьесы украинских писателей (И. П. Котляревского, Г. Ф. Квитка-Основьяненко и др.). Члены Харьковско-Киевского тайного и литературного обществ предприняли в 1860 г. хлопоты перед попечителем Киевского учебного округа Н. И. Пироговым о том, чтобы им разрешили проводить в пользу воскресных школ литературные чтения среди учащихся воскресных школ и для широкой публики г. Киева. В отношении Н. И. Пирогова к киевскому генерал-губернатору кн. И. И. Васильчикову сообщалось, что студенты местного университета попросили одного из его профессоров по кафедре литературы — Селина принять участие в этом деле и ходатайствовать о разрешении им открыть эти чтения. Студенты указывали, что для публичных чтений будут избраны «сочинения или лучшие места из сочинений: Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Григоровича, Дружинина, Майкова, Печерского, Авдеева и др.»[1]. Но Васильчиков, формально не отказывая в разрешении литературных чтений, сделал все для того, чтобы сорвать их. Он уже к тому времени знал подлинное назначение подобных чтений, состоявшее в политическом воспитании трудящихся в революционном духе.

Наряду с попытками легального использования прогрессивной литературы в интересах политического просвещения народа, деятели освободительного движения, по мере дальнейшего вызревания революционной ситуации в России, во все более широких масштабах стали использовать наиболее яркие из произведений художественной литературы и публицистики антиправительственного со-

---

[1] ЦГИА УССР, ф. 442. Секр. Канц. Киевского военного Подольского и Волынского генерал-губернатора, оп. 810, 1860 г., д. 155, л. 1.

держания. Понятно, что распространение таких произведений носило все более нелегальный характер, являясь одной из форм откровенной революционной пропаганды. Отсюда совершенно естественное переплетение в пропаганде русских революционеров конца 1850-х начала 1860-х гг. прокламаций и политических стихов, прозы, публицистики. Особенно это характерно для наиболее острого периода революционной ситуации в России 1859—1863 гг. В январе — феврале 1860 г. члены Харьковско-Киевского тайного общества были арестованы (по доносу штаб-ротмистра М. Е. Гаршина на имя Тимашева, заместителя начальника III отделения). После полугодичного следствия в июне 1860 г. виднейшие деятели этого общества были высланы в разные районы страны (Я. Бекман — в Вологодскую губернию, М. Муравский — в Оренбургскую, П. Завадский — в Олонецкую, В. Ивков — в Вятскую, П. Ефименко — в Пермскую губернию и т. д.). На новых местах они продолжали свою революционную работу, используя в этих целях наряду с прокламациями — «Что нужно народу», «Молодая Россия», «К молодому поколению» и др. — художественные и публицистические произведения А. И. Герцена, Н. П. Огарева, М. И. Михайлова, Н. А. Некрасова, А. С. Пушкина, К. Ф. Рылеева, В. Г. Белинского и др. Перехваченная политической полицией переписка М. Д. Муравского с В. А. Манассеиным, П. В. Завадским и другими, а также отобранные при обысках у членов Вологодского кружка А. Фрязиновского — И. Румянцева, у Бекмана, у членов Пермского, Казанского кружков и у других революционеров документы и литература дают возможность определить какие именно из этих художественных произведений явились в 1859—1862 гг. средством непосредственной революционной пропаганды.

Высланный в г. Бирск Оренбургской губернии М. Д. Муравский организовал там литературные чтения. В письме к Манассеину, члену казанского революционного кружка, Муравский указывал: «В литературные беседы имеет быть внесен искандеровский элемент; мне удалось достать в Уфе некоторые его (т. е. А. И. Герцена. — **Р. Т.**) статьи»[1]. Следовательно, заявление Муравского о внесении «искандеровского элемента» в литера-

---

[1] ЦГИАМ, ф. 112 ОППС, оп. 1, 1862—1863 гг., д. 28, л. 64.

турные чтения в Бирске надо понимать и фигурально и буквально. Получив известия о волнениях студентов в Петербургском университете осенью 1861 г., М. Муравский в письме к П. Завадскому внес предложение издавать «Сборники для простого народа, составленные из лучших статей, и в прозе, и в стихах, с популярными объяснениями непонятных мест». Мотивируя реальность и доступность этого дела, он писал: «Заниматься такими изданиями может всякий, — потому что 1) статьи такие могут найтись везде; 2) объяснять их может каждый; 3) материальных издержек для этого никаких, — только известное количество бумаги, да не полениться переписывать». Далее приводится любопытная концовка этой мысли: «Образованная публика уж не нуждается в подобных вещах, начиталась, — а простому-то народу нужно, — б...»[1]. Из писем Муравского к Манассеину видно, какие статьи и стихи в подобные сборники для простого народа он хотел бы поместить.

Обращаясь к казанцам, располагавшим большим количеством нелегальной литературы, Муравский писал: «Пришлите сюда побольше запрещенных сочинений».[2] Далее он перечислил обширный список запрещенных сочинений («Искандеровский элемент»), имевшихся у него и использовавшихся им в интересах пропаганды. Воспроизвожу этот список с указанием, где это оказалось возможным, авторов произведений, поскольку сам Муравский, за редким исключением, авторов не называл.

Стихотворения: «Пророчество», «Русскому народу», «Русскому царю» — П. Л. Лаврова; «Ночь», «Арестант» — Н. П. Огарева; «Вперед без страха и сомнений» — А. Н. Плещеева; «Вечевой колокол» — М. А. Дмитриева; «Царь наш — немец русский» — К. Ф. Рылеева и А. А. Бестужева; «Кнут»—И. С. Тургенева; «Четыре нации» — А. И. Полежаева; «Нет, не рожден я биться лбом...» — А. А. Григорьева; «Чаадаеву» — А. С. Пушкина; «Декабристам» — А. С. Пушкина и ответ декабристов Пушкину — А. И. Одоевского; «Три песни крымских солдат» — Л. Н. Толстого; «Перестала Русь храбриться», «Думы при гробе Оленина» — Н. А. Добролюбова; «Ког-

---

[1] ЦГИАМ, ф. 112, ОППС, оп. 1, 1862—1863 гг., д. 28, л. 11.
[2] Там же, л. 66 об.

да наш Новгород Великий» — М. А. Дмитриева; «Не жди чтоб зацвела страна» — Ф. А. Кони; «Двуглавый орел» — В. С. Курочкина; «Русский певец» — В. С. Курочкина; «Царь Никита» — А. С. Пушкина и ряд мелких стихотворений.[1]

В списке прозаических произведений, использовавшихся Муравским для целей пропаганды, были главным образом произведения В. Г. Белинского и А. И. Герцена. Среди них «Письмо Белинского к Н. В. Гоголю»; сочинения Герцена: «Состав русского общества»; «Письма А. И. Герцена к Александру II и его жене»; «Юрьев день!»; «Путешествие вдовствующей императрицы»; «Последнее слово». Особенно следует отметить наличие у М. Муравского «Письма русского человека» к Герцену и ответа Герцена на это письмо.[2] Из приведенных выше списков политических стихов и прозы, непосредственно распространявшихся М. Муравским в Бирске и Оренбурге, видно, что особенно популярны были запрещенные стихи Пушкина, Лермонтова, Полежаева, Михайлова, П. Лаврова, Рылеева, Плещеева и Огарева. Из прозаических — письмо Белинского к Гоголю и статьи Герцена из «Колокола». Заслуживает упоминания тот факт, что эти произведения не только способствовали прояснению политического сознания передовых людей того времени, помогая формированию их революционно-демократического мировоззрения, но и ободряли их в трудную минуту царских гонений и репрессий. Рассказывая Завадскому о своем аресте и путешествии в ссылку, М. Муравский, между прочим, указывал, что плохое настроение и он и его соседи по тюрьме А. Тищинский и А. Лебедев рассеивали тем, что «перепевались между собою: «Вперед без страха», «Ой на гори та жинци жнуть» и проч.»[3].

Другой видный деятель Харьковско-Киевского тайного общества, Я. Н. Бекман, высланный в Вологду, в 1860—1862 гг. сумел сплотить вокруг себя кружок, состоявший из сосланных туда студентов (Золотов, Новоселицкий, Фроловский и др.), ссыльных поляков (писатель Корженевский, Оскерко, Краков, братья

---

[1] ЦГИАМ, ф. 112, ОППС, оп. 1, 1862—1863 гг., д. 28, лл. 66 об.— 67.

[2] Там же, л. 67.

[3] Там же, л. 3 об.

Лимановские и др.), местных учителей (Н. Ф. Бунаков, И. Я. Соболев и др.) и чиновников (В. Веселовский, В. Образцов и др.). К кружку Я. Бекмана и Н. Бунакова примыкали б. студент Петербургского университета А. Фрязиновский и окончившие местную семинарию А. Румянцев и И. Благовещенский. В свою очередь А. Фрязиновский, И. Благовещенский и А. Румянцев организовали кружок из местных семинаристов. Жандармскому штаб-офицеру по Вологодской губернии подполковнику Н. Зарину удалось нащупать нити революционной пропаганды, ведомой обоими этими кружками как в самой Вологде (среди чиновников, учащихся и т. д.), так и в губернии(по уездным городам и селам). Было установлено, что кружок Бекмана-Бунакова распространял прокламации «Что нужно народу», «Молодая Россия», «К образованным классам», сочинения Герцена и другую антиправительственную литературу. Но имеющие значительный опыт в ведении конспиративной работы, члены кружка Бекмана не дали Н. Зарину поймать их с поличным. Зато Зарину удалось захватить врасплох менее опытных в ведении революционной работы семинаристов, членов кружка Фрязиновского-Румянцева-Благовещенского. Земским исправником Никольского уезда Городецким был получен донос о том, что к священнику Утмановской Ильинской церкви Никольского уезда Никанору Благовещенскому приехал из Вологды его сын Иван, бывший семинарист, отказавшийся от духовной карьеры, решивший поступить в университет. У И. Благовещенского, по сведениям доносчика, имелись «запрещенные сочинения». Обо всем этом Городецкий уведомил Вологодского губернатора и жандармского штаб-офицера. Были произведены обыски у Фрязиновского, Румянцева, И. Благовещенского, братьев Соколовых и других членов кружка, давшие обильный материал для уличения их, по меньшей мере в чтении и хранении «запрещенных сочинений». Какие же произведения «потаенной литературы» были у них найдены? У И. Благовещенского при обыске были отобраны: прокламации «Что нужно народу», «Права русского народа»; ряд сочинений А. И. Герцена («Исполин просыпается», «Ответ Искандера», видимо на письмо «Русского человека», «Третья кровь» и др.); революционные стихотворения: «Ответ молодого поколения», «Русский бог» — П. Вяземского, «Двуглавый орел»,

«Две песни крымских солдат», «Якову Ростовцеву», «Кровь свободы», «С. Петербург — Москва 2-го октября 1861 г.», «Вольность» — А. Н. Радищева; «Вечевой колокол», «Русскому народу», «Шарманка», «Русский певец» и др. Революционные стихи и сочинения Герцена были записаны в двух тетрадях, принадлежавших А. Фрязиновскому. Рукою И. Благовещенского в них были вписаны: «Эпитафия на смерть Николая» — Н. А. Добролюбова и «Грустно матушке России».

У А. Фрязиновского были отобраны: прокламации «К молодому поколению», отрывки из сочинений А. И. Герцена. У семинаристов Соколовых — стихотворения Н. А. Добролюбова «Дума при гробе Оленина», «Газетная Россия» и статья А. И. Герцена «О развитии революционных идей в России». Особенно много запрещенной литературы оказалось у А. Румянцева. Среди захваченных у него запретных сочинений оказались: «Что нужно народу», листки «Великорусса», «О династии», «Взгляд на тайное общество в России (с 1816 — по 1826 годы)» Лунина, «Падение свободы и явление самодержавия на Руси» («Полярная звезда», 1859 г.), «Рассказ этапного офицера» («Полярная звезда», 1859 г.), «Разговоры с детьми» («Полярная звезда, 1859), «Ископаемый епископ...» — А. И. Герцена («Колокол», л. 105), «Сеятель» — Н. А. Некрасова, «Думы при гробе Оленина», «Газетная Россия» — Н. А. Добролюбова.

У семинариста Копосова при обыске были отобраны: «Письмо Белинского к Гоголю», Письма Герцена к Александру II и императрице Марии Александровне; «Песня Еремушке», «Колыбельная песня», «Размышления у парадного подъезда», «Школьник», «Нравственный человек» — Н. А. Некрасова.[1] В деятельности пропагандистов из вологодских кружков обращает на себя внимание самое непосредственное переплетение прокламаций, распространявшихся революционной партией начала 1860-х гг., с наиболее яркими произведениями революционной поэзии, прозы, публицистики. Едва ли можно представить себе большего доказательства подлинной народности этих произведений передовой литературы нежели сам факт того, что они вошли в железный фонд материалов

[1] ЦГИАМ, ф. 112, ОППС, оп. 1, 1862—63 гг., д. 34, лл. 12, 13, 14, 15, 20, 21.

революционно-демократической пропаганды. Патриотическое назначение и звучание отмеченные нами произведения Белинского, Некрасова, Герцена, Добролюбова, Пушкина, Рылеева, Михайлова, Лермонтова, Лаврова и др. наиболее ярко проявили себя именно в той роли, которую они играли в революционном воспитании народа, в подготовке его к революции против царизма и крепостничества. Разоблачая гнилость самодержавно-крепостнического строя, вскрывая антинародную сущность помещичьего господства над ограбленным и угнетенным крестьянством, неспособность царизма удержать свою власть против поднимавшегося на борьбу за свое освобождение крестьянства, городских низов и близкой к ним по духу разночинской интеллигенции, демократически настроенные писатели и журналисты тем самым становились активными участниками освободительного движения, а сама литература — одной из главных форм идеологической подготовки революции.

* * *

Важными районами освободительного движения страны в годы первой революционной ситуации были Поволжье и Приуралье, имевшие своими политическими центрами Казань и Пермь[1]. Отсылая читателя к специальным работам по истории Казани и Приуралья, мы только отметим, что особенностью в использовании литературных произведений в освободительном движении Казанского края было сочетание распространения сочинений А. И. Герцена, В. Г. Белинского, Н. П. Огарева, Н. А. Добролюбова и общероссийских революционных прокламаций с политическими и художественными произведениями местных авторов. Особенно значительна в этом деле роль бывших учеников Н. Г. Чернышевского

[1] Ряд советских исследователей проделали большую работу по изучению освободительного движения в этих районах. Назовем наиболее значительные работы: Г. Вульфсон и Е. Бушканец. Общественно-политическая борьба в Казанском университете в 1859—1861 годах. Казань, Таткнигоиздат, 1955; Е. И. Устюжанин и Г. Н. Вульфсон. Борьба помещичьих крестьян Казанской губернии в период революционной ситуации 1859—1861 гг. — Ученые записки Казанского государственного университета им. В. И. Ленина, т. 112, кн. 5, 1952; Ф. С. Горовой. Революционно-демократическое движение в Пермской губернии в 60-х годах XIX в. М., 1952 и др.

по Саратовской гимназии — И. Умнова, Ю. Мосолова, В. Найденова, К. Пошковского, В. Дурасова, М. Воронова, И. Залесского, составлявших руководящую группу местного революционного кружка. Среди студентов Казанского университета и духовной академии были влиятельны и люди лично близкие к Н. А. Добролюбову — студенты М. Шемановский, В. и К. Лаврские, молодой учитель О. Мильчевский, студент И. Паржницкий и другие. Они активно пропагандировали не только статьи из Колокола» и «Современника», но и политические стихи Добролюбова «Ода на смерть Николая I», «Газетная Россия» и др.[1]

В Казани обращались те же политические документы и политические стихи, что и в Бирске, Вологде, Харькове и Киеве.[2] Новое состояло в том, как уже отмечалось, что здесь обращалось много стихотворений, принадлежавших перу местных авторов: студентов Карлина «Последняя ночь в тюрьме», «Буличу» Н. Соколова, «Возможно ль чтоб цвела страна...», стихотворное воззвание к «Студентам», сатирические стихотворения «Просьбы назад», и «Оставшимся студентам» (авторы последних неизвестны).[3] Стихи-раек («Гнездо Коробочек»)[4] и т. д.

В Перми преподаватель семинарии А. П. Орлов, организатор библиотеки А. И. Иконников, имевшей большое количество нелегальной литературы, развернули работу по пропаганде «Колокола» и «Современника», а семинарист И. Золотов организовал полулегальное литературное общество, которое на своих собраниях, как и в Харькове, обсуждало статьи из «Колокола», «Современника» и произведения передовых русских писателей. Кроме того, распространялись между семинаристами и их собственные преимущественно сатирические сочинения на свое начальство (например, сочинения А. Топоркова)[5]. В работе Пермского кружка принимал участие и играл видную роль член Харьковско-Киевского тайного общества П. С. Ефименко. В начале 1861 г. из Пермского ре-

---

[1] Г. Вульфсон и Е. Бушканец. Общественно-политическая борьба в Казанском университете в 1859—1861 годах, стр. 23—27

[2] Там же, стр. 29—31.

[3] Там же, стр. 31, 33, 51—52.

[4] Там же, стр. 60—66.

[5] Ф. С. Горовой. Революционно-демократическое движение в Пермской губернии в 60-х годах XIX века, стр. 26—27.

волюционного кружка вышла созданная его членами антиправительственная прокламация «Послание старца Кондратия».

* * *

Своеобразную и яркую форму использования прогрессивной русской литературы в интересах революционного воспитания молодежи показал кружок С. С. Рымаренко в Петербургской Медико-хирургической академии[1]. Этот литературно-политический кружок, руководимый С. С. Рымаренко, в течение 1859—1862 гг. сыграл выдающуюся роль в политическом воспитании студенчества М.-х. академии, признанного III отделением в 1861—1862 гг. наиболее неблагонадежным по своим настроениям[2].

Литературно-политический кружок из студентов М.-х. академии, руководимый С. С. Рымаренко вел работу по многим линиям. В нем изучались вопросы политической экономии, истории, медицины и литературы. Оставляя в стороне проблемы политической экономии, истории, медицины, обратимся к вопросам литературы, подвергавшимся там рассмотрению.

Для С. С. Рымаренко литературные произведения имели своим назначением облегчить членам кружка понимание современного положения России, ее основных политических проблем и противоречий. Литературные произведения в доступном для членов кружка виде должны были раскрыть глаза на пороки существовавшего тогда общественного строя, наметить пути борьбы за свободу и прогресс страны, помочь обосновать положение, что достигнуть лучшего социального устройства народы России смогут только в результате победоносной народной революции. Свое место в достижении этой великой цели руководитель кружка видел в воспитании из членов кружка настоящих революционеров, готовых принять руководящее участие в народной революции, пожертвовать ради ее победы свободой, жизнью.

Для успешного решения намеченных задач С. С. Ры-

---

[1] Подробнее о деятельности этого революционного кружка и его руководителя см. мою статью «Революционер-демократ С. С. Рымаренко» — ж. «История СССР», 1959, № 1.

[2] «Процесс Н. Г. Чернышевского», Саратов, 1939, стр. 21—22.

маренко удачно воспользовался рядом произведений выдающегося русского писателя И. С. Тургенева — романами «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети». Об этом свидетельствуют найденная нами лекция С. С. Рымаренко о романе И. С. Тургенева «Отцы и дети».[1] Основной ее смысл в показе образа настоящего революционера начала 1860-х гг., который мог бы быть признан таковым лучшими представителями революционно-демократического лагеря в России. Тема эта выбрана была С. С. Рымаренко сознательно. Объясняя членам кружка, почему для анализа выбраны произведения И. С. Тургенева, он указывал: «Известно, что Тургенев пользуется славою художника современного общества во всех его особенных проявлениях и во всех сферах. Критики говорят,[2] что он умеет подхватывать на лету внутренние движения современной общественной жизни и раскрывать их смысл, указывать их происхождение и пророчить о их будущности. Я вполне признаю за И. С. такую славу. Действительно, стоит припомнить «Рудина» и «Накануне», чтобы убедиться в этом»[3]. Рымаренко считал Тургенева художником-историком освободительного движения в России. Таким образом, тот факт, что в ряде романов Тургенева правдиво и художественно отражалась общественная жизнь нашей родины и перспективы ее развития, делало их полезными для правильного познания действительности при воспитании лучших людей страны, борцов за ее лучшее будущее. Свой замысел Рымаренко выразил с достаточной определенностью, подчеркнув, что для него главным мерилом при оценке произведений великого русского писателя являлись не их эстетические достоинства, а их соответствие «исторической и современной правде». Роман «Рудин», в котором, как отметил Рымаренко, был описан «интереснейший момент нашей общественной жизни — именно жизнь московских кружков 40-х гг.» — правдив и художественен, т. к. в нем в полном соответствии с правдой изображено рождение «фаланги сильных деятелей, имена которых войдут в историю» (т. е. В. Г. Белинского,

---

[1] В извлечениях эта лекция цитируется мною в указанной работе «Революционер-демократ С. С. Рымаренко» (ж. «История СССР», 1959, № 1, стр. 147—153). Полностью эта лекция намечена к опубликованию в Тургеневском томе «Литературного наследства».

[2] Имеется в виду Н. А. Добролюбов.

[3] ЦГИАМ, ф. 112. оп. 1, 1862 г., д. 23, лл. 70—71.

А. И. Герцена, Н. П. Огарева, Т. Н. Грановского и др.), а вместе с тем показано, как в обстановке назревающих в разных странах (включая и Россию) революций происходило вырождение в рудиных пассивных и нерешительных людей (либералов), опасавшихся широкого размаха народного движения[1]. Еще выше был оценен С. С. Рымаренко роман Тургенева «Накануне». Его сильными сторонами он считал правильность оценки положения в России в 1861 г., как кануна революции, как периода пробуждения после 30-летней спячки русского общества к активной деятельности. Инсарова Рымаренко безоговорочно признавал примером для русской молодежи и указывал, что «русская молодежь польщена Инсаровым: она увидела в нем свои связанные руки, свою скованную обручем голову, вздохнула по его свободе, по его жертве и стала мечтать, как бы не выпустить таких людей в Болгарию, а дать им дело в России. Тургнев понял, — подчеркивал Рымаренко, — зарождавшуюся идею действий в нашей молодежи и дал легкий абрис деятеля»[2]. Инсаров — тип настоящего революционера, цельного, самоотверженного, героического, живого. На его примере могли учиться преданному служению делу народного освобождения все честные и патриотически настроенные молодые люди России. По поводу же того, что Тургенев сделал Инсарова болгаром, Рымаренко говорил, что «болгаром его можно и не считать: он болгар оттого, что в России за такую деятельность его давно бы посадили в Алексеевский равелин...»[3].

Итак, силу «Рудина» и особенно «Накануне» С. С. Рымаренко видел в том, что в них правильно, правдиво освещен переломный момент в истории развития русского народа от апатии и спячки к массовой революционной борьбе, переход от прекраснодушных фраз к практической деятельности, изображение в лице Инсарова образа настоящего революционера, на опыте жизни которого должно было учиться целое поколение. Такая отзывчивость Тургенева к подлинно важнейшим вопросам эпохи 1850-х — начала 1860-х гг., соединенная с верностью и правдивостью в их освещении, и сделали, по мнению Рымаренко, Тургенева великим писателем и крупнейшим

---

[1] ЦГИАМ, ф. 112, оп. 1, 1862 г., д. 23, л. 71.
[2] Там же, лл. 71—72.
[3] Там же, л. 71.

общественным деятелем своего народа, а его произведения превратили в школу жизни и руководство к действию передовых людей страны.

Иначе С. С. Рымаренко встретил другой роман Тургенева — «Отцы и дети». Он приветствовал выбор этой темы писателем за ее современность и злободневность. Поскольку в то бурное время надежды многих «отцов» на то, что с годами их сыновья «перемелются», успокоятся, вернуться под их родительскую власть — не сбылись, их разногласия углублялись, их отношения становились все более «натянутыми».[1] Поэтому избрание Тургеневым проблемы отношений «отцов и детей» для художественно-правдивого произведения могло бы сослужить большую службу «молодому поколению». Но для успешного решения этой проблемы ее нужно было решать в полном соответствии с «исторической и современной правдой». Это, в понимании Рымаренко и его единомышленников из революционно-демократического лагеря, означало, что в романе надо было показать, как «отцы» мешали политическому, идейному развитию «детей», препятствовали их участию на стороне народа в борьбе против царизма и феодально-крепостнического строя. В романе должны быть показаны образы положительного героя революционной молодежи, на которых она могла бы видеть цели их жизни, типические черты этих героев, учиться на их примерах правильному поведению, деятельности, преодолению помех, исходивших от «отцов». Особая острота этой проблемы вытекала из оценки обстановки в России, как предреволюционной (народного восстания в России Герцен, Чернышевский и их ученики Рымаренко и ему подобные, ждали в 1863 г.), т. е. такой, когда у «сыновей» уже мало оставалось времени[2] для подготовки к их роли участников или даже руководителей народной революции. С этих позиций и подошел С. С. Рымаренко[3] к оценке нового романа великого русского писателя и был им сильно разочарован. Он считал, что в романе **преуменьшена ост-**

---

[1] ЦГИАМ, ф. 112, оп. 1, 1862 г., д. 23, лл. 73—75.

[2] Как известно роман «Отцы и дети» был написан Тургеневым в 1861 г., а опубликован в феврале 1862 г. («Русский Вестник», 1862 г., № 2).

[3] Заметим, кстати, что анализ этого романа произведен Рымаренко самостоятельно, в начале марта 1862 г., до выхода критических статей о нем в каких-либо журналах или газетах.

рота конфликта между «отцами» и «детьми», **завуалирована политическая основа конфликта**[1].

«Отцы» — идеализированы. В романе «3 отца и ни один из них не напоминает нам те сотни, которые мы видели». Наоборот «дети» (Е. Базаров и А. Кирсанов) искажены, принижены, написаны в противоречии с исторической правдой. Поскольку сам автор романа с пренебрежением относился к А. Кирсанову, то для анализа Рымаренко взял только Базарова. Базаров изображен Тургеневым, по мнению Рымаренко, тенденциозно, предвзято, противоречиво: могучий ум и упрощенчество (отрицание прекрасного, отсутствие ясно выраженных взглядов по коренным современным вопросам — пути ликвидации монархии, крепостного права и т. д.); сильный характер и отказ от какой-либо конкретной общественной деятельности; разговоры о подготовке к будущей деятельности и странные в устах демократа заявления о том, что ему нет дела до того, что у мужика будет новая изба, если из него лопух будет расти и т. д. Из анализа образа Базарова Рымаренко пришел к выводу о том, что «Базаров — уже отошедший тип, а Тургенев его представил живым»[2].

По этим мотивам Рымаренко отказался признать Базарова положительным героем для революционной молодежи начала 1860-х гг. примером, которому она могла бы следовать в своей жизни и борьбе. Эту неудачу при изображении Базарова С. Рымаренко объяснил двумя причинами: отрицательным отношением Тургенева к материализму, сущность которого он понимал неправильно, как отрицание поэзии, искусства, возвышенных эмоций и т. д. Поэтому при обрисовке Базарова Тургенев охарактеризовал его материализм не в том виде, как его трактовал Герцен, Чернышевский, Добролюбов и их ученики в 1859—1861 гг., а как это представлялось вульгарным материалистам 1855—56 гг., особенно из числа юнцов, еще не разобравшихся в нем сколько-нибудь серьезно. «В 16—17 лет, — писал в своей лекции Рымаренко, — все мы были такие материалисты, как Базаров в 25, вполне сформировавшийся и одержимый большими силами. То, что высказывает Базаров как твердые материалистические убеждения, — тем самым мы франтили в лета нашей

---

[1] Там же, лл. 74—75.

[2] Там же, л. 81.

юной юности, франтили с замиранием сердца потому, что к этому франтовству примешивалась страстность борьбы, веденой нами со всем отжившим»[1]. Вторая причина неудачи Тургенева при создании образа Базарова состояла в том, что во второй половине 1850-х — начале 1860-х гг., часто выезжая за границу, он не уследил за быстрой эволюцией русской молодежи в 1856—1861 гг. В 1860—61 гг., в ходе работы над романом «Отцы и дети», он видел лучших представителей русской молодежи не такими, какимы они стали, воспитавшись на уроках Крымской войны, опыте растущего крестьянского движения и страстной проповеди «Колокола» и «Современника», а такими, какими он наблюдал их в 1855—56 гг. Отсюда Рымаренко сделал вывод, что Базаров — «призрак» или миф. Я отрицаю типичность его и современную правду».[2]

Кого же противопоставил Базарову Рымаренко? Инсарова — как «легкий абрис» деятеля. Что касается развернутой характеристики настоящего революционера — то в легальной литературе это, по его мнению, было сделать невозможно. В лучшем случае о нем можно сказать намеками, «обинякамиx», а по-настоящему осветить его характерные черты только в потаенной литературе. Подчеркнув, что образ положительного героя революционной молодежи необходим, т. к. этого требовала общественная обстановка, сложившаяся в стране, он выразил убеждение, что таким положительным образом для молодежи являются не столько литературные герои, которых трудно правдиво описать в романах, а революционеры, действующие в жизни, показывающие своей борьбой пример высокой сознательности, героизма, самоотверженности в борьбе за дело народного освобождения. Свои мысли по этому поводу Рымаренко сформулировал в следующих словах: «В «Накануне» герой был препровожден в Болгарию, но теперь пора ему возвратиться в Россию; дома работа есть. Мы вообще думаем, что современного молодого человека нельзя выбирать еще в герои романа: глубокий анализ его действий подлежит более ведению 3-го отделения, нежели художника современных нравов. Думаю комментарии здесь — лишнее дело, всякий и без них понимает, что я хочу сказать»[3].

[1] Там же, лл. 79—80.
[2] Там же, л. 81—82.
[3] Там же, лл. 76—77.

Итоговый вывод Рымаренко сводился к тому, что подлинным примером для передовой молодежи могут быть только настоящие революционеры, глубоко преданные своим убеждениям и самоотверженно претворяющие их в жизнь. Так, отправляясь от литературных героев — Инсарова, Базарова и др., Рымаренко пропагандировал среди своих товарищей не только лучшие черты революционеров, литературных героев (Инсарова и др.), но и тех революционеров, которые в огне революционной практической деятельности воспитывались вождями революционно-демократического лагеря среди их единомышленников. В этом отношении работа литературного кружка, возглавляемого С. С. Рымаренко, и его лекция об «Отцах и детях» Тургенева явились своего рода предшественниками замечательного романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», в котором великий русский революционер-демократ создал немеркнущие образы подлинных героев «шестидесятых годов», охотно принятых себе в пример как современниками, так и последующими поколениями.

Рассматривая использование кружком С. С. Рымаренко романов Тургенева в интересах революционного воспитания студентов М.-х. академии, мы, высоко оценивая искусство, с которым это осуществлялось, вовсе не считаем, что можно полностью принять критику Рымаренко романа «Отцы и дети». Считая ее правильной в оценке основных проблем романа (приглушение конфликта «Отцов» и «детей», известную идеализацию отцов, отрицательного отношения Тургенева к материализму, двойственности образа Базарова и т. д.), все же нельзя согласиться с автором лекции в ряде вопросов. Вопреки утверждениям Рымаренко в Базарове много типичных для «шестидесятника» черт (он разночинец, проявлял глубокий интерес к естествознанию, враждебен к аристократии, мужественен, стремился быть последовательным и т. д.); Рымаренко был несправедлив, когда не замечал критики Тургенева в адрес «отцов» и т. д. Однако, несмотря на эти полемические излишества, понятные в условиях крайнего обострения борьбы двух направлений — либерального и революционно-демократического, Рымаренко был прав в основном — в показе обедненности и упрощенности образа Базарова, ошибочности его философских воззрений, эстетических взглядов, двойственности в отношении к народу, пассивности в решении неотлож-

ных общественных вопросов. Мы остановились на одном примере из деятельности литературно-политического кружка С. С. Рымаренко. Использование литературных произведений в его работе было не единичным.

* * *

Передовой многонациональной литературе России свойственны идеи дружбы и братства народов, совместной борьбы народов против общего врага — царизма. Поэтому так велики были взаимные симпатии Пушкина и Мицкевича, Чернышевского, Добролюбова и Шевченко и т. д. Польские, литовские, белорусские, украинские и русские и других национальностей революционные демократы в годы революционной ситуации конца 1850-х начала 1860-х гг. успешно сплачивались на основе лозунга «За Вашу и нашу свободу!» Широкое распространение идеи единства революционеров всех национальностей против царизма, их взаимный обмен «запрещенными сочинениями нашли свое проявление и в совместном испольпользовании революционерами различных национальностей революционных произведений, созданных писателями разных народов. Это можно показать на большом количестве примеров. Мы ограничимся одним из них — украинском кружке Синегуба, Потоцкого и других, стоявшем в 1859—1862 годах на революционно-демократических позициях!

В бумагах П. Чубинского, В. Синегуба, В. Пилипенко, В. Потоцкого и других членов т. н. «Малороссийской громады» — найдено было значительное количество политических песен и стихотворений, использованных в интересах пропаганды. Среди них «Песня» («В поле доля стояла, Бривоньками моргала...»; «Ще не вмерла Украина», Польский гимн, малороссийский гимн и др. сочинения на украинском языке. Вместе с тем члены «Громады» использовали и произведения русской политической поэзии: «Долго нас помещики душили» В. С. Курочкина, «Как из кузницы идет млад кузнец» К. Ф. Рылеева и А. А. Бестужева, «Слава, слава... «Славься же славься свобода и труд...»[1]. Не может быть сомнения, что такое сочетание русской и украинской революционной поэзии

[1] ЦГИА УССР, ф. 473, оп. 1, 1863—1865 гг., д. 20, л. 55, 82—84.

оказалось возможным вследствие наличия устойчивых связей «Громады» через П. Чубинского с революционными студентами Петербурга, а через П. Ефименко и В. Португалова с революционными кружками Казани, Перми, Вологды и Оренбурга.

* * *

Приведенные в статье данные достаточно убедительно свидетельствуют об огромной роли революционной литеретатуры народов нашей родины в годы первой революционной ситуации. Революционная поэзия и публицистика была мощным боевым оружием в руках революционеров. Она критиковала и разоблачала переживший себя политический строй, общественные и экономические отношения, помогала формировать революционное мировоззрение у лучших людей России, воодушевляла их на борьбу, поддерживала колеблющихся, будила еще не проснувшихся. Очень хорошо сказал об этом Никандр Рашевский, студент Петербургского университета, в письме (февраль 1858 г.) к своему другу, примыкавшему к Харьковско-Киевскому тайному обществу, А. А. Тыщинскому. Подводя итоги идейному развитию его и Тыщинского к началу 1858 г., Н. Рашевский констатировал: «...Прошли для нас обоих те блаженные времена индиферентизма нашего в делах общества и человечества, времена слепого и глубокого верноподданичества»[1]. Вслед за этим он четко указал, кому передовые люди обязаны были прежде всего прояснением своего сознания. «Спасибо Герцену за его Звезду, за его «Колокол», — писал он, — может быть, он своим звоном пробудит других и многих других, — от младенческого сна, или от летаргического оцепенения? Это — новый мессия для нас!»[2].

Тесная связь литературы с освободительным движением оплодотворяла ее высоким идейным содержанием, делала подлинно народной, оригинальной, самостоятельной по форме и материалу, патриотической. В этом — сила литературы народов России, причины ее необычайной действенности сравнительно с литературами других стран, секрет ее жизненной необходимости народу. В этом

---

[1] ЦГИАМ, ф. 109, 1860 г., д. 26, ч. I, л. 73.
[2] Там же, л. 73.

же и причины исключительной силы влияния прогрессивных деятелей русской литературы (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Белинского, Герцена, Чернышевского и др.) на своих соотечественников. Это давно было замечено и понято корифеями революционно-демократического лагеря. Н. Г. Чернышевский, указав на то, что уже в 40-е годы XIX века «...умственная жизнь нашего отечества произвела людей, которые шли наряду с мыслителями Европы, а не в свите их учеников (А. И. Герцен, В. Г. Белинский и др. — **Р. Т.**), как бывало прежде... Белинский и главнейшие из его сподвижников стали людьми вполне самостоятельными в умственном отношении»[1]. Разъясняя смысл и значение этого явления, Чернышевский связал это с усилением роли русской общественной мысли и в первую очередь отечественной литературы и ее деятелей на судьбы народов нашей родины. «Самостоятельность его (Белинского. — **Р. Т.**) мысли была также одною из главных причин сочувствия, с которым принимались его мнения... Белинский всегда говорил о том, что слышать нужно и интересно было именно той публике, которой он говорил»[2].

Основу растущего влияния на русскую публику Герцена, Белинского и других представителей «гоголевского периода русской литературы» Чернышевский видел в усилении теснейшего союза литературы и жизни, что в тех конкретных условиях означало не что иное, как углубление и упрочение союза передовой литературы с освободительным движением народа против всех проявлений крепостничества. «Критика Белинского, — писал Чернышевский, — все более и более проникалась живыми интересами нашей жизни, все лучше и лучше постигала явления этой жизни, все решительнее и решительнее стремилась к тому, чтобы объяснить публике значение литературы для жизни, а литературе те отношения, в которых она должна стоять к жизни, как одна из главных сил, управляющих ее развитием»[3].

В этом и состояла великая роль литературы в освободительном движении народов России в эпоху падения крепостного права.

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Соч., т. III, стр. 224.
[2] Там же, стр. 225.
[3] Там же, стр. 224, 226.

А. МАКЕЕВ,
учитель Каргинской средней школы

ЛИТЕРАТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ БОРЬБА ВОКРУГ РОМАНА Г. Н. ПОТАНИНА «КРЕПОСТНОЕ ПРАВО»

С каждым годом благодаря исследованиям советских литературоведов все более известным становится очень важный в истории общественно-политического движения России период 60-х годов XIX века, период, вызвавший невиданный взлет в развитии передовой мысли, в развитии литературы и искусства. Изучение творчества крупнейших писателей, а также творчества так называемых «второстепенных», «третьестепенных» демократических писателей, группировавшихся вокруг передовых журналов того времени, и в первую очередь вокруг «Современника» и «Русского слова», значительно расширяет, обогащает представление об общем литературном процессе этого периода. Каждое исследование, каждое переизданное после большого перерыва произведение прогрессивного писателя — новая известная страница в книге познания этого периода. Но немало еще в этой «книге» и непрочитанных, неизученных страниц, незнание которых обедняет представление об общем литературном процессе.

Творчество писателя-шестидесятника Гавриила Никитича Потанина, сотрудника органов революционной демократии 60-х годов, журналов «Современник» и «Русское слово» — одна из таких страниц.

Разночинец, сын дворового симбирского крестьянина, воспитатель семьи Гончаровых, Г. Н. Потанин (1823—1910), начал творческий путь в «Современнике», куда предложил роман «Крепостное право», печатавшийся в 1861 году («Современник», 1861, № 1—4 под названием

«Старое старится, молодое растет». Отдельные отрывки романа Потанина «Крепостное право» «Старое старится...») печатались в журнале «Русское слово» за 1864—1865 годы. Здесь же в 1865 году в VII—X номерах была напечатана его повесть «Год жизни». Сотрудничал Потанин и в некоторых других изданиях периодической печати.

Однако творчество Потанина до сего времени почти не привлекало к себе внимания исследователей литературы. Его можно отнести к разряду забытых писателей. Литература о нем крайне бедна.

В 1911 году в журнале «Исторический Вестник» И. Ювачев, в связи со смертью писателя, поместил о нем статью «Г. Н. Потанин». Статья эта носит биографический характер, анализа творчества писателя в ней нет. Несколько страничек посвящено творчеству Г. Н. Потанина и, в частности, его роману «Старое старится...», в книге Евгеньева-Максимова «Современник» при Чернышевском и Добролюбове» (Гослитиздат, 1935, стр. 491—493). Воспоминания Г. Н. Потанина о Гончарове (см. «Исторический Вестник», 1903, № 4) приводятся в книге Цейтлина «И. А. Гончаров» (издательство Академии наук СССР, М., 1950) и П. Бейсова «Гончаров и родной край» (Куйбышев, 1960 г.). Несколько строк отведено Потанину в краеведческих книгах Селиванова[1]. Наконец, краткие, нередко односторонние и противоречивые сведения приводятся о Потанине в примечаниях собраний сочинений Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Помяловского, П. Анненкова, 51—52 № «Литературного наследства» и некоторые др. Но все это лишь отдельные замечания. Цельного же исследования о Потанине нет.

А между тем, как показывают факты, творчество Потанина, и в первую очередь роман «Крепостное право», явилось значительным событием литературно-политической жизни 60-х годов XIX века.

Это и привело нас к пониманию необходимости более подробного изучения творчества Г. Н. Потанина. С этой целью были изучены произведения писателя, упоминае-

---

[1] Русские писатели в Среднем Поволжье, Облгиз, Куйбышев, 1941, стр. 47; Писатели Среднего Поволжья, Куйбышевское кн. изд-во, 1953 г.; По литературным местам Ульяновской области, Ульяновское книжное издательство, 1958 г.; см. там же его аналогичные статьи в местных газетах.

мая выше литература о нем. С этой же целью начато изучение архивных материалов Москвы и Ленинграда

В данной статье не приводится исчерпывающий материал. Автор лишь обосновывает необходимость привлечения внимания к этому забытому писателю и, в частности, его роману «Крепостное право».

Собранный материал дает нам возможность решить три вопроса: 1) роман «Крепостное право» и революционно-демократическая критика; 2) реакционная критика о романе; 3) роман Потанина и цензурное дело.

Роман «Крепостное право» — первое произведение Потанина.

Как отмечал сам Потанин в своем неизданном дневнике, своеобразно названном им «Ночником» (хранится в рукописном отделе Пушкинского дома), в этом романе он «был карателем тунеядцев, подлого сословия дворянского, как червь подтачивающего зеленый дуб святой Руси!».

В центр своего романа Потанин смело выдвигает жизнь крепостного мальчика Васи и окружающей его контрастной жизни. Причем, автор решил создать многотомное произведение, в котором хотел проследить жизнь своего крепостного героя «от его рождения до гробовой доски».

В одном из многочисленных публицистических отступлений романа писатель, обращаясь к читателю, говорит, что образом своего главного героя он хотел помочь читателю найти «истинный путь». «С этой точки зрения, — поясняет автор, — я так мелочно и крайне подробно обрисовал перед тобой (читателем — **А. М.**) первоначальные элементы, или, говоря языком русским, зародыши начал, из которых впоследствии возросла нравственная жизнь моего... не знаю даже, как назвать тебе его? героя — не героя, а просто — «простого русского человека». Знаю, как скучно тебе, нетерпеливому, читать историю глупых ребячьих игр и глупого его неразумия, скучно тебе, образованному, видеть перед собою крепостных рабов. Знаю, как досадно тебе, благородному, что автор торжественно ведет тебя в людскую и в баню и показывает тебе так нагло самые грязные, а может быть, и отвратительные сцены — начиная с рождения ребенка; знаю я, наконец, по опыту, с каким глубоким презрением отзываешься ты об этом народе...» (Г. Потанин, «Старое ста-

рится, молодое растет» — «Современник», 1861, март — апрель, т. XXXVI, стр. 43).

Как показывает приведенный выше отрывок, Потанин резко выступает против дворянской литературы, издевается над читателем-дворянином.

В русской литературе XIX века есть классические произведения о детях — «Детство» Л. Н. Толстого, «Детские годы Багрова — внука» Аксакова. В их основе — радостное восприятие мира ребенком, накопление им жизненных наблюдений. Иначе воспринимает мир главный герой «Крепостного права». Через восприятие крепостного мальчика Васи (в отличие от барчат в первых произведениях) Потанину, поднявшемуся в защиту интересов обездоленных, удалось глубже поставить вопрос о крепостном гнете.

Показывая контрастную жизнь дворянства и крестьян, автор «Крепостного права» показывает, как постепенно в крестьянах реет недовольство, зреют бунтарские настроения.

Профессор В. Г. Базанов отмечает, что «В период общественного подъема конца 50-х — начала 60-х годов перед писателями, критиками и фольклористами «Современника» стояла задача уловить и отразить революционные мысли, которые, по словам В. И. Ленина, «не могли не бродить в головах крепостных крестьян» (Соч., т. 17, стр. 96)». (В. Базанов, Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие», «Русская латература», 1959, № 3, стр. 28).

Сотрудник «Современника» Г. Н. Потанин романом «Крепостное право» по-своему, в меру своих сил и возможностей, пытался решить эту задачу.

Именно этот «процесс зарождения революционных мыслей в головах крестьян» против помещиков Людоедовых и Душегубовых отразил Потанин в «Крепостном праве».

По определению В. И. Ленина, крестьянская реформа 1861 года была «половинчатой», она не ликвидировала пропасти в имущественном положении крестьянства и помещиков. «Пресловутое «освобождение», — писал В. И. Ленин, — было бессовестнейшим грабежом крестьян, было рядом насилий и сплошных надругательств над ними». (Соч., т. 17, стр. 94—95). Поэтому показ непримиримости помещичьих и крестьянских интересов

в романе «Крепостное право» Потанина в условиях 60-х годов приобретал революционное звучание.

По меньшей мере странно, что даже в специальном исследовании Н. М. Сикорского «Журнал «Современник» и крестьянская реформа 1861 года» (М., 1957) о романе «Крепостное право» не сказано ни слова.

Как явствует из неизданного «Ночника» Потанина, один из знакомых неопытного Потанина предложил в 1858 году первый том романа для печати в реакционный журнал «Русский Вестник» Каткова, однако редакция отказалась его печатать.

В полную противоположность Каткову, редакция журнала революционной демократии «Современника», и в первую очередь главный редактор Н. А. Некрасов, к которому робко принес свою рукопись летом 1860 года Потанин, встретила «Крепостное право» очень сочувственно.

Вспоминая о том, как он пришел с очень слабой надеждой на успех своей рукописи, за ответом к Некрасову, Потанин рассказывает: «...ждать мне не пришлось, в ту же минуту вышел... Некрасов, веселый, радостный, и с первого слова несказанно обрадовал меня:

— Ваша рукопись прелесть, я с особенным удовольствием ее читал. Садитесь, поговорим.

Начался экзамен: кто я? Откуда? Как попал в Петербург? Зачем? Все это милый Николай Алексеевич выслушал внимательно и, между прочим, сообщил, что он с удовольствием готов печатать мой роман.

— Вы ничего не имеете против того, если я предложу Вам печатать роман с нового года? Теперь лето, мало читают, и такой интересный роман, как Ваш, может много потерять». (Г. Потанин, Воспоминания о Н. А. Некрасове, — Исторический Вестник, 1905, февраль, стр. 462). В этих же «Воспоминаниях о Н. А. Некрасове» Потанин сообщает, что, узнав о его бедности, Некрасов явился к нему на квартиру и дал 500 рублей на дорогу домой в уездный городишко Самарской губернии Бугульму. Позднее Некрасов помог Потанину устроиться в Петербурге на службу. После выхода в свет первых глав романа Потанина «Крепостное право» (по требованию цензуры Некрасов вынужден был заменить название романа, придумав новое — «Старое старится, молодое рас-

тет») великий поэт сам привез автору новую книжку «Современника» за 1861 год и «поздравил с успехом».

Но, может быть, Потанин преувеличивает успех своего романа у Некрасова? Так ли восторженно принял роман редактор «Современника»?

Письма Некрасова этого периода, и в первую очередь письма Добролюбову, показывают, что Некрасов действительно очень высоко оценивал идейные и художественные достоинства романа начинающего автора.

В письме от 23 июня 1860 года Некрасов писал Добролюбову: «Современник» у нас идет так себе. VI № выпустили 15 числа. Цензура рассвирепела, да авось уймется.

Пришел ко мне тихий бедный выгнанный из штатных смотрителей человек по фамилии Потанин и принес роман — он его писал десять лет и еще не кончил, думаю, что **вещь замечательная, талант большой и русский, народного элемента много** (т. е. не то, чтобы действовали мужики, а по-русски дело ведется и рассказывается), **сколько еще не бывало в русском произведении,** как дальше будет, **а десять глав, мною прочитанные, мне очень понравились** (подчеркнуто нами — **А. М.**). Я ему дал денег, и он уехал в Бугульму, к семейству — и дописывать. Осенью думаю пустить эти десять глав, если он их вышлет. Хлопотал я, чтоб ему дали место, да покуда не добился, а выгнали его за то, что сочинил сатиру на местные власти! Эка, не удержался человек! Убеди-ка теперь его жену и детей в пользе литературы! Да! полезна ли она, матушка, дело еще далеко не доказанное...»[1]. (Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, Гослитиздат, т. 10, 1952, стр. 419).

При дальнейшем, более близком знакомстве Некрасова с романом «Крепостное право» мнение о высоких достоинствах его идейных и художественных качеств еще более окрепло. Сообщая Добролюбову содержание первого номера «Современника» за 1861 год, Некрасов пишет: В № 1 я тоже написал довольно длинную штуку[2].

---

[1] См. В. Евгеньев-Максимов, «Современник» при Чернышевском и Добролюбове, Гослитиздат, 1936, стр. 421—432.

[2] Стихотворение «Детство Валежникова». «Точно как бы предисловие к моему роману, — отмечал Потанин в упоминаемых «Воспоминаниях о Н. А. Некрасове», — в этой книге журнала было прекрасное стихотворение «Детство Валежникова», где поэт трогательно

В нем будут: **«роман, ч. 1, Потанина, порядочно очень** (подчеркнуто нами. — **А. М.**), «Литературные воспоминания» Панаева... (Некрасов. Полное собрание сочинений и писем, т. 10, Гослитиздат, 1952, стр. 439).

Как показывает письмо Некрасова от 5 апреля 1861 года Тургеневу, редактор «Современника» видел тесную связь между событиями, описанными в романе «Крепостное право», и общественным возбуждением после отмены крепостного права. Намекая на это возбуждение, Некрасов писал: «У нас теперь время любопытное (напомним, что в это время произошли крестьянские восстания в Бездне и Кандеевке. — **А. М.**), — но самое дело и вся судьба его впереди.

Обрати внимание на роман Потанина, прошу тебя об этом, и на повесть Помяловского» (повесть «Мещанское счастье» — «Современник», 1861, № 2. — **А. М.**) (Некрасов. Полное собрание сочинений и писем, Гослитиздат, 1952, т. 10, стр. 448).

Тепло встретили появление нового талантливого писателя-демократа и другие члены редакции «Современника». Недаром критик Анненков в одном из писем спрашивал Тургенева: «Кстати, что это за **г. Потанин**, о котором так вострубил «Современник»? Действительно он писатель замечательный?...» (Анненков П. В., Литературные воспоминания, Гослитиздат, 1960, стр. 458). После выхода первых глав романа «Крепостное право», Потанин делается своим человеком в кругу сотрудников «Современника» — Чернышевского, Добролюбова, Антоновича, Михайлова, Елисеева и др. Некрасов часто посылает Потанину записки, приглашая его на литературные обеды, к себе в гости. На квартиру к Потанину «поздравить его с успехом приезжают Достоевский, Помяловский и другие именитые литераторы того времени». (Ювачев, Г. Н. Потанин — Исторический Вестник, 1911, стр. 518). Некоторые газеты и журналы того времени дали о романе блестящий отзыв. Так, в «Сыне Отечества» с № 10 за 1861 г.) было сказано, что «роман нового писателя Г. Потанина, далеко незаурядное явление: в нем такой

вспоминает свое детство». Напомним, что в этом стихотворении Некрасов рассказывает о своих детских впечатлениях, и в частности о том, как он увидел тяжелый труд бурлаков и впервые назвал великую Волгу «рекою рабства и тоски».

тонкий психологический анализ, что автора не обинуясь можно сравнить с Диккенсом».

Иначе встретила роман «Крепостное право» («Старое старится, молодое растет») реакционная критика, что также характеризует этот забытый роман с положительной стороны, потому что, перефразируя пословицу, можно сказать: «Ответь мне, как отнеслась к тебе консервативная критика — я скажу, кто ты».

Реакционная критика усмотрела в романе о крепостных вызов против эстетики «чистого искусства». Особенно претил ей тот «народный элемент», которого было «много» в романе, и за что особенно ценил Некрасов. Характерно в этом отношении «Письмо в редакцию, по прочтению 1 тома Г. Потанина «Старое старится, молодое растет», опубликованное в журнале крайне реакционного направления «Петербургский Вестник» (1861 г., № 8, 19 февраля 1861 года).

Кто является автором «Письма в редакцию» нам не удалось установить. «Непризнанный критик» — стоит подпись под статьей. Однако следует отметить, что автор статьи избрал для себя достойный псевдоним. Лучше не придумать. Кстати, псевдоним этот во многом характеризует направление журнала и его приложения, которое революционно-демократическая «Искра» называла «Ерундой» от псевдонимов подписей «Ерундист», «Ерунда» и т. п.».

Уже в самом начале своего «Письма в редакцию» «непризнанный критик» в лице Потанина ставит под сомнение художественное значение всей демократической литературы, натуральной школы, и в первую очередь писателей «Современника». «Непризнанный критик» язвительно пишет:

«Перед нами лежит первый нумер «Современника»...

Если не ошибаюсь, так всегда начинают присяжные критики; но так как я не присяжный критик, я пишу просто письмо, и пишу его больше для назидания публики, нежели по каким бы то ни было личным моим воззрениям на труд молодого или нового литератора, как называл Г. Потанина в прошлом году «Современник»...

Слушайте, господа, пожалуйста, слушайте. «Все начинается с начала, — начну же и я с него». Так начина-

---

[1] В «Словаре псевдонимов» Масанова этого псевдонима нет.

ется роман Г. Потанина «Старое старится, молодое растет». И подлинно начал с начала. Оно правда можно было бы начать и месяцами десятью раньше; да видно уже совесть зазрила. Итак, он начинается только с того времени, когда у ключницы Марфуши, в бане, мальчик уже родится и бабушка-повитушка — Сампсониха, поймав (?), его на руку, с любовью перевернула вверх брюшком и посмотрела на красного шевелящегося рака... И после этого кто-нибудь усомнится, что в г. Потанине нет наблюдательности? Послушайте-ка, послушайте, как он рассказывает об искусстве Сампсонихи, о том, как она умела швырять под церковь детский пупочик, как она растопырев пеленочку принималась укладывать в нее маленькую каракулю, подвернув в то же время, под каракулю также рубчатые нагрузки, на всякий случай, что у маленького даже вытарищились глазенки... Разве в этом живом, правдивом рассказе вы не видете ничего особенного? Разве это не картина? Разве это не натуральная школа (выделено автором. — **А. М.**) во всей ее чистоте и непорочности, перед которой преклонился бы даже сам «покойный Николай Васильевич Гоголь?..»

Далее «непризнанный критик» выражает недовольство тем, что Потанин показывает всех собачек, с которыми подружился крепостной мальчик Вася. Перечислив все собачьи клички, встречающиеся в романе, автор «Письма» язвительно обрушивается на стихотворение «Литературная травля», напечатанное в приложении первого номера «Современника» за 1861 год, в добролюбовском «Свистке».

Обращает на себя внимание, что «непризнанный критик» нарочито оглупляет роман, умалчивая об идейной стороне его, хотя именно против идейного содержания романа «Крепостное право» направлена статья. Автор «Письма в редакцию» делает вид, будто не увидел того, что в центре огромного романа, пожалуй, впервые в русской литературе, автор изображает жизнь крепостного мальчика, жизнь его родителей. Нарочито умалчивает «непризнанный критик» и о том, что через восприятие жизни крестьянским мальчиком, показывая окружающую мальчика жизнь, Потанин, как указывалось выше, отразил зарождение революционных мыслей, которые «не могли не бродить в головах крепостных крестьян».

Фактически обойдя вопрос о содержании романа,

«Непризнанный критик» главный свой огонь направляет на народный дух, народный язык произведения.

В этой же статье приводится отрывок «разговора Васи с его мамой о петушке и курочке». Вот этот отрывок:

— Мама, а мама! отчего эта курочка с коротеньким хвостиком, а эта вон с каким хохлатым?

— Это, сынок, петух называется, а не курица.

— Аа... Что же это петух-то значит, мама: такая же ведь курочка?

— Ну какая же курочка, направляла мама с ласковой улыбкой сынка: — не курочка, а петушок, — это мужшинка значит, а курочка девушка.

Аа! а, что, мама, петушок яички-то несет что ли? Такие же, как курочка или большие?

— Ну вот, глупенький... Ну когда петушок несет яйца? Петухи никогда не несутся.

— Ну так что же, мама, его в пирог не изрежут?

— Ну, потому не колят петуха, что он нужен бывает.

— А?.. Нужен бывает? да зачем же он, мама, нужен-то бывает: ведь он яичек-то не несет?.. а?.. мама?.. Мама при последнем вопросе перестала улыбаться. Она даже как-то особенно нахмурила бровь и отвечала с запиночкой; «ну это... ты, сынок, там когда-нибудь сам после узнаешь».

«Напрасно, право напрасно», — продолжает в связи с этим «непризнанный критик» — «Почему бы не удовлетворить любознательности Васи тут же...» Автор «Письма в редакцию» недоумевает, зачем вводит автор этот эпизод «глупого неразумия» Васьки. Жаль, однако, что оный критик остановился на одном только примере «глупого неразумия», к которому прибегает автор. Если бы он внимательнее познакомился с текстом романа, авось, он обратил бы внимание и на такое «неразумие», как сравнение забитой бабушкой чирия с барином, причем «барин» этот только тогда перестает болеть, когда его вырвешь с корнем. Авось, наткнулся бы и на «непонятное» сравнение барских детей, да и самых бар с навозом. Отчего не спросить бы автору сего «Письма», зачем Потанин прибегает ко всякого рода васькиным «неразумиям», недомолвкам? Может, Потанин решился бы прямо сказать, без всяких обиняков, что надо покончить с помещиками-петухами, которые не несут яичек, «изрезать в пирог» их. Глядишь — и упрятали бы его, куда следует. И не стал

бы Потанин докучать всяким «непризнанным критикам» романами о крепостных.

«Где происходит действие романа?» — недоумевает «непризнанный критик». — В городе или в деревне? В городе? И даже в губернском? Тогда зачем автор изображает лужи, кур, корову с теленком? Что здесь сказать? Видимо, господин «непризнанный критик» всегда безвыездно жил в столице, бродил по Невскому, а весь остальной свет представлял по романтическим книжицам с забавными сюжетами. Ведь если бы он пожил, скажем, в таком губернском городе, как Симбирск, выведенном в романе Потанина под именем Сибирь, он бы вынужден был согласиться с автором «Старое старится...». Или с неменьшим рвением стал бы спорить с поэтом-симбирянином. И. Кореневым, который, живя в Петербурге, в своих «Воспоминаниях» рисует Симбирск 40-х годов. В этих «Воспоминаниях» Симбирск, как и в романе Потанина, во многом напоминает деревню:

Я не забыл тебя, далекий,
Но сердцу близкий городок,
И Волги берег твой высокий,
И тротуары из досок;
Твои пастушеские нравы,
Стада баранов и коров,
Весной через лужи переправы,
Зимой — бугры твоих снегов...

(Стихотворение напечатано в книге П. Мартынова «Симбирск за 250 лет его существования», Симбирск, 1898 г.). Что же касается многочисленных придирок к языку романа Г. Потанина, то здесь со всякими непризнанными критиками и спорить нечего! Достаточно указать на ту, приводимую выше высокую оценку, которую дал роману всеми признанный великий писатель земли русской Николай Алексеевич Некрасов.

Приведенные выше факты красноречиво свидетельствуют, что роман Потанина «Крепостное право» привлекал к себе в 60-е годы внимание литературной общественности, вокруг него развернулась борьба революционно-демократической и реакционной критики.

Не менее показательно для характеристики значения

романа Потанина «Крепостное право» и цензурное дело, возникшее вокруг этого произведения.

Прежде всего, цензура потребовала изменить название романа. «Крепостное право» Некрасов вынужден был переименовать в «Старое старится, молодое растет». Потанин в «Воспоминаниях о Н. А. Некрасове» в связи с этим пишет: «Относительно печати, несмотря на свободу того времени, у меня немало было неприятностей с цензурой. Правда, цензор в «Современнике», Владимир Николаевич Бекетов, был вольнолюбивый, но крайне робок и щепетилен. Так, например, роман мой, по моему соображению, первоначально был назван «Крепостное право»; он никак не согласился выпустить его под этим заглавием.

— Помилуйте, это же не мыслимо; теперь мы так горячо хлопочем о свободе народа, и вдруг в печати крепостное право!

— Да ведь я не похвалу пишу крепостному праву, — вы читаете, так знаете, как я в романе распинаю это проклятое крепостное право.

— А все-таки нельзя! Одно название может всякому метнуться в глаза!» (Исторический Вестник, 1905 год, февраль, стр. 471).

Здесь же Потанин отмечает, что название «Старое старится, молодое растет» его не удовлетворяет, оно менее «подходяще, чем «Крепостное право». Поэтому мы и считаем необходимым вернуть роману Потанина его истинное название.

Бекетов, как отмечает В. Евгеньев-Максимов, «сделал все от него зависящее, чтобы ослабить антидворянскую направленность романа». (В. Евгеньев-Максимов, «Современник» при Чернышевском и Добролюбове. Гослитиздат, 1936, стр. 488). Так, например, он вычеркнул указание автора на то, что один из дворовых мальчиков «Олинька Печорин был рожден от барыни и девки»; автор должен был «мыслить» чище и нравственнее о наших дворянах».

Затем, как явствует из упоминавшихся выше воспоминаний Потанина о Некрасове, цензура предприняла наступление на народные словечки романа. Так цензор Оберт заменил «горничную девку» «девушкой», хотя между ними «дистанция огромного размера».

Не отставал от цензора-немца и Бекетов. Слова

«маминька» Бекетов везде заменил более нежным словом «маменька», «гальчиное гнездо» переделал в «галочье» и т. д.

А между тем Потанин называл Бекетова «вольнолюбивым», а Некрасов — «лучшим цензором».

В одном из писем к Потанину Некрасов пишет, что дело вовсе не в цензоре Бекетове, а в содержании романа: «что он (Бекетов. — **А. М.**) сделал, не менее того сделал бы всякий другой».

Причем, с выходом каждого номера «Современника» отношение цензуры к роману Потанина становилось все более суровым.

Вычеркнутые цензором места нужно было срочно заменять новыми кусками. Работать быстро Потанин не умел, поэтому вынужденная спешка отрицательно сказывается на романе.

Большую помощь Потанину оказал Некрасов. Так, 1 февраля 1861 года редактор «Современника» пишет начинающему автору: «Потрудитесь с посылаемой цензорской корректуры перенести на Вашу, сделанные г. Бекетовым помарки. — Для связи вы можете делать взамен выкинутого вставки, но они должны быть коротки и невинны...[1].

Корректуры потрудитесь доставить мне (как эти, так и Ваши) обратно поскорее, именно дня через два.

Прд. Вам Н. Некрасов». (Некрасов, Полное собр. соч. и писем, Гослитиздат, 1952, т. 20. стр. 444).

В апрельской книжке «Современника» цензор Бекетов, бывший ранее личным знакомым Потанина, «зачеркнул почти всю одиннадцатую главу романа, а глава была листа полтора печатных». Автор романа должен был, чтоб не задержать выхода номера «Современника» в свет, жертвуя качеством, в течение ночи «уладить главу».

Каково было содержание вычеркнутой главы и какие чувства вызвала эта цензурная передряга, можно судить по следующему отрывку из «Ночника» Потанина: «Какие слезы, какие слезы! пролил я от моего нового знакомца Бекетова. За что он так позорно расхлестал у меня мою дорогую главу XI? Я писал ее перед иконою, благо-

---

[1] Поправки и целые фразы, приписанные цензором, вы можете уничтожить, заменяя их по-своему фразами, соответствующими его мысли.

словением моего отца, я в это время был карателем тунеядцев, подлого сословия дворянского, как червь подтачивающего зеленый дуб св. Руси! И если теперь еще не выводить на сцену плевка Василия Иваныча (один из персонажей романа, помещик-крепостник), то когда же и вывести? Я — сын моего отечества, я — сын, заступающийся за мою оскорбленную мать Русь, и что же? Тот же Василий Иваныч, в виде соседа его, Бекетова, так позорно марает мою заветную главу XI? Нет, верно личных оскорблений не мог(бы) вынести и Бекетов, сколько он ни кажется отрешившимся от своих сословных предрассудков? А знают ли эти господа цензоры и редакторы: чем все это отзывается? Вымарать у меня места интересные — значит уничтожить мой роман, а с ним и меня! Да, меня. Эта работа так же тесно связана с моим бытием, как тело с душою, и судьба моего дорогого романа есть моя собственная судьба, смерть или помешательство!.. Прав Некрасов, когда он в минуту горечи выразился: «самое подлое служение — служение русской литературе». Так ведь! Десять лет я искренно работал, в тиши моего неизвестного и ничтожного я, над моею рукописью: я пролил самые дорогие заветные мои слезы, в этом деле весь я, цельный, правдивый, наблюдатель чуткий, тонкий, нежный, как самая любящая мать над своим дорогим детищем — и что же? Вот это детище мое, — единственную надежду больной, хилой, в гроб смотрящей матери, — эти господа так холодно, сурово, так эгоистически безжалостно режут на наших глазах... Талант Потанина в цепях, и эту цепь — держит барин г. Бекетов! И после такой цензуры кому же может понравиться роман Потанина? Если то, что составляет сущность его содержания, его смелые картины, его глубоко поражающие и потрясающие места — все это будет вырвано целиком и безжалостно заклеймено красным крестом! ...Милый мой советчик М. говорит: «Жаловаться. Но куда? Кому? Не Медему ли (председатель Петербургского цензурного комитета), которого Некрасов называет «это скотина и скотина еще не простая, а австрийская». Не цензурному ли комитету жаловаться? ...К матери, к матери! пусть гордая, непреложная, как самая строгая евангельская истина, кладет она руку на ее любимца, и тогда Потанин восстанет, восстанет он на новую смелую борьбу и все-таки провозвестит свое слово строгой, неумолимой истины! «Кровь их на вас и на

чадах ваших!» Гнилые бояре русские! Бог и мать, дайте силы сыну поднять народ; господи, великая минута настанет ли? Настанет ли во мне великая минута!... Благослови и укрепи! Дай мне физическую и нравственную силу для выполнения такого великого труда!».

Этот отрывок из «Ночника» был впервые опубликован в упоминаемой книге Евгеньева-Максимова.

Обращают на себя внимание заключительные революционные возгласы. Они, видимо, во многом характеризуют настроения автора во время работы над романом «Крепостное право».

Цензурный гнет так угнетал неискушенного в борьбе Потанина, что он вынужден был на время прекратить печатание своего романа в «Современнике». А в 1862 году «Современник» был закрыт. Отдельные отрывки романа печатались в 1864—1865 годах в другом революционно-демократическом органе — журнале «Русское слово». Однако полностью роман так и не был напечатан.

Несмотря на ревностное служение Бекетова в качестве цензора «Современника», главное управление цензуры было им недовольно. В Центральном Государственном историческом Архиве в Ленинграде (ЦГИАЛ) хранится «Дело главного управления цензуры по записке Действительного Статского Советника Берте о предосудительных статьях, помещенных в февральской книжке-Современника в 1861 г. и о худом направлении сего журнала». (ЦГИАЛ, ф. 772, оп. 1, ед. хр. 5652).

Из этого дела видно, что на основании записки, представленной в Главное управление ее реакционным членом Берте 11 марта 1861 года, цензору Бекетову был объявлен строгий выговор, а редакции сделано «предостережение, что если она не переменит направления, то журнал подвергнется запрещению». В своей записке главное внимание Берте уделяет вредному направлению романа Потанина.

Дело это, и в том числе записка Берте, опубликовано впервые В. Евгеньевым-Максимовым в книге «Современник» при Чернышевском и Добролюбове». Однако здесь записка Берте, в той части, где говорится о романе Потанина, приводится лишь в комментированном пересказе исследователя. Позднейшие исследователи (см. Львова, Как подготовлялось закрытие «Современника» в 1862 го-

ду» — «Исторические заметки», 1954, т. 46, стр. 305—320 и др.) в основном лишь повторяют в своих статьях публикацию Евгеньева-Максимова.

В виду важности оценки романа Потанина реакционным цензором Берте для характеристики идейно-художественной ценности произведения считаем необходимым привести эту записку целиком:

«В 1860 году было обращено внимание главного управления цензуры на вредное направление некоторых статей журнала «Современник», старавшихся разрушить укрепившиеся честные убеждения русских читателей и стремившихся создать новые основы для законодательства, философского мышления, политического положения общества, социальной и семейной жизни, значения женщин и т. д.

Тот же дух порицания, часто в виде насмешек над государственными, сословными, церковными отношениями замечается в февральской книжке «Современника» за 1861 год. В романе **«Старое старится, молодое растет»** придворный ламповщик в провинции, куда он воротился из столицы, описывает с юмором столичную жизнь вообще, в особенности же жизнь придворных чинов и служителей, обращение с ними государя, и прерывая свое историческое описание (419[1]) игрою на гитаре («По мосту-мосту») (419), и трепака с барыней, да Ваньку с Ганькой (стр. 433), торжественно рассказывает перед дворнею пошло занимательный вздор лакейский (433). Вот образчики его шутовства на потеху окружающего простонародья: «У нас, говорит, в Петербурге, — да и начнет он рассказ о кушаньях царских, да о том, как на кухнях у царя чисто и опрятно: мужики все при часах, с завитыми волосами, а кухмистеры во фраках и белых перчатках; все важно так ходят по кухне; кушанья же никто из них не готовит, потому что за них готовят повара, да повара простые, а они около блюд похаживают да посматривают, чтобы узнать только вкус, чем попахивает царское кушанье. Петербургский человек, как знаменитый Диккенс, великолепно описывающий свои свиные котлеты, подробно расписал пред своей дворней щеголеватую царскую кухню

---

[1] Берте указывает страницы февральской книжки Современника, показавшиеся ему особенно поразительными!

и т. д. (стр. 413)». «Ну, а что касается до царской прислуги, так я вам скажу, это просто мое почтение, да-с! Это не то, что мы вот здесь этак грешные фуфлыги, — морду тебе начистят, а ты только облизывайся, да еще кланяйся и благодари; ну нет, шалишь, там не то, там не начистят, там чистые, сударь ты мой, дворяне служат в лакеях, и все благородные, да высокоблагородные, а иногда между ними, смотришь, проскочит генерал! Да-с! Особенно вот когда ко двору приезжает кто-нибудь из земель иностранных — посол там этакой какой-нибудь или королишко какой ни на есть. А этих, что там крест на шее или медалька, этих и везде встретишь. Там медалью мужика не запугаешь: уж укажут или нет на звезду, — это еще похоже на что-нибудь, пожалуй, со страху можно внушить где-нибудь дорогой; а медалей там так много, что на них уж не смотрит никто — просто копейка серебром, или вместо солдатской пуговицы. А сколько всякого этого народу при дворе царском! Боже мой!... и каких там, братец ты мой, нет названий и должностей, просто пересчитать их трудно» и т. д. (стр. 418). Далее: «Там как дернет (выпьет) человек порядком, так тотчас и в публику лезет: ему та что за дело, что это, говорят, Манифест? Он с Министром, пожалуй, рядышком сядет, да табачку с ним разнюхает или еще, пожалуй, тютюнцу министерше самой подпустит под нос, — нюхай, барыня, на здоровье. Вот как там, это не по-нашему, верно, по-мужичьи, слабодно так, что и !... Вся дворня начинает громко ухмыляться, а некоторые из восторженных слушателей так даже добавляют: «вишь, как там поживает наша-то братва... по-питерски, верно» (417 в конце и след). На стр. 419 и 420 описано учение кадет и свободное обращение с государем. Так же приводятся собственные слова государя к ним: «дети, дети, не уроните царя!» и дополняется, что государь привозит им в праздник царских конфеток с орешками, полакомить детей. — Далее: «Он (государь) до того добр, что вот, например, на пасху или на новый год там этак, в какой-нибудь праздничный день царский или именины чьи-нибудь так мало того, генералам-то всем, большим придворным по кресту да и по звезде да лентами их разукрасит, пришпилит по звезде, а для первого-то дня праздника, так и дрянцу-то всю—нас-то, например, задворников и то всех обделит; кого чинами, кого деньгами» и т. д. (стр. 423).

Такими описаниями наполнена вся пятая глава (стр. 411[1], 412, 413, 414, 415[2], 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422[3], 423[4], 424[5], 425, 438, 439, 452[6].

А вот образчик впечатления слушающих! После рассказа о доброте государя, раздающего награды и христосующегося со слушателями, мальчик Вася думает: «Фу, ты господи! какой царь-то у нас, просто чудо! Вся дворня также изумляется, а Вася только и думает, как бы ему скорее вырости и уйти туда к царю в ламповщики (стр. 423 и 424). Говоря о танцовщицах, остроумный автор прибавляет: «самые старики со звездами, у которых плешь вот это решето, и те все выскакивают из кресел как пробки, да стучат теплыми сапогами.

Да рассказывай. Я думаю там и старички-то ваши почтенные такие, что ой-ой... Свистни только девка халда, так, поди любой готов пуститься с ней вприсядку не только в театре, хоть перед храмом божьим?

Есть тот грех, и это бывает: ну, а зато там пляшут и перед гробовой доской: живут весело (стр. 425). На стр. 413 и 414 петербургский человек описывает царского кучера, который «никогда лошадей не закладывает, даром, что кучер, потому что он благородный, или повыше того» — и затем сравнивает бороду какого-нибудь княжеского кучера с бородою турецкого султана и посланника его, виденного рассказчиком в С.-Петербурге, причем, отзывается презрительно о наружности последнего и наконец осыпает его нелепою лакейскою бранью.

В этом же романе встречается неприличное объяснение автора, что святой дух божий присутствует как

---

[1] На этой странице говорится, что «к Васе, приехал дядя из Петербурга, такой же лощеный, как сам Петербург».

[2] Отмечается, что «в Петербурге тоненького человека переделывают в толстого, и сухого, не кормивши, выкармливают жирным», что там «все штуки нипочем: в Петербурге-батюшке и на бороду-то матушку придумана надувательная система».

[3] Описываются царские парады.

[4] «Какой царь-то у нас, просто чудо!» — думает Вася. Но это, поясняет автор, изумляет всю дворню так, что «даже сам форейтор Микишка и тот останавливается с разинутым ртом и тотчас произносит очень явственно: «Э!», между тем, как всей дворне известно было, что Микишка с роду ничему не дивился».

[5] Там же.

[6] На этой странице «великодушная русская барыня» «выговаривает» такие слова: «Умеют ли только ценить эти хамы(т. е. крепостные) наши милости?»

в псалтыре, так и в народной басне, как выражение непреложной истины (стр. 455), что масляный барашек, изготовленный к пасхе — есть Иисус Христос (стр. 517). Сверх того потешно рассказывается старою крестьянкою Ионовной, чем занимается всякий угодник (стр. 465). Флор и Лавр — лошадиные угодники. Божий угодник Власий занимается у ней коровами. Кузьма и Демьян занимались у ней скотами без различия. — Были и куриные боги (разбитый горшок, безмердый кувшик), которым куры молятся (стр. 466). По народной медицине Ионовна называла чирей барином и даже утверждала окончательно, что лечить его ничем нельзя, он тогда только проходит, когда сорвешь ему голову и то это ужасно больно (471). Во многих местах высказывается враждебное понятие об отношениях дворян к простолюдинам и обратно (стр. 452[1], 498[2] и др.).

Этот роман, довольно искусно и живо обрисовывающий простолюдина, натершегося в столичных передних и в кружках равных ему людей и затем передающего свои наблюдения и свою цивилизацию деревенским обитателям, сверх того изображающий впечатления, производимое на последних рассказом о петербургских редкостях и заключающий в себе богатый запас сведений о жизни и повериях простонародья, представляет без сомнения большой интерес в литературном отношении: но ошибка его заключается в том, что он касается в юмористическом смысле и даже иногда сатирически высоких и деликатных предметов, которые или вовсе не должны быть вносимы в подобные сочинения, или о которых по крайней мере должно отзываться с уважением и осторожностью. Я полагаю, что цензор поступил неправильно, допустив к печати этот роман без выпуска и переделки многих мест, которые по правилам цензурным не могли быть одобрены.

В статье «Взгляд на русские гражданские законы» (Филиппова. — **А. М.**) предлагается решительное измене-

---

[1] См. выше.

[2] Приводятся размышления крепостного Васюрыньки, изруганного за то, что в пост поел он скоромного: «счастливцы, ей богу, эти люди-господа, целый пост они едят скоромное, как нехристи и все им ничего. А я вон раз только попробовал всего-то одно только яичко съесть, — все принялись ругаться; а их вон так никто не ругает... Вон оно, что значит простой-то человек».

ние существующих узаконений о браке и разводе. Многие положения автора противоречат не только гражданским законам, но и коренным церковным установлениям».

В этой же записке в качестве примеров «зловредного направления «Современника», в частности февральской книжки за 1861 год, приводятся статьи «Взгляд на русские гражданские законы», «Предисловие к нынешним австрийским делам», «Памятная книжка для священника или размышление о священнических обязанностях» и повесть Помяловского «Мещанское счастье».

В заключение Берте пишет: «Все обрисованные выше оттенки статей, составляющие несомненно характер всего журнала, должны обращать на себя строгое внимание цензора и побуждать его уничтожить враждебный колорит, без которого может и должен обойтись журнал, со статьями же преобразовательными поступать на основании известных правил цензуры — отсылая их к специальным цензорам тех ведомостей, к занятиям которых они относятся».

Комментируя приведенную выше записку Берте, Евгеньев-Максимов отмечает, что «в рассказах петербургского человека» яркая картина быта и нравов придворной челяди и излагались впечатления от жизни во дворе в специфически-лакейском восприятия». Следует отметить, что Евгеньев-Максимов, а вслед за ним другие исследователи, ссылающиеся на его труд, явно недооценивают идейное значение романа. Ведь «лакейское восприятие» придворной жизни — только внешняя форма, позволяющая автору незаметно, как бы между прочим, провести революционный намек в приведенных личных словах царя к кадетам: «Дети, дети, не уроните царя!» Одна эта фраза в условиях начавшихся крестьянских волнений, вызванных недовольством реформой 1861 года, чего стоила! Пользуясь приемом «неразумия» своих героев, заставляет смеяться над «добрым» царем.

Евгеньев-Максимов недоумевает, «почему так напугали их (цензурных аргусов. — **А. М.**) разглагольствования Ионовны, — этого воплощения деревенского суеверия», но приводимые самим исследователем отрывок из романа о том, что «по народной медицине Ионовна называла чирей барином и даже утверждала окончательно, что лечить его нельзя, он тогда только проходит, когда сорвешь ему голову», показывают, что опасения цензуры и здесь не

были напрасными. Подробными намеками наполнен весь роман.

Приведенное выше «Дело» — не единственный факт цензурных гонений на произведения Г. Н. Потанина. Такая же участь постигла и другое его произведение — повесть «Год жизни», опубликованную в VII—X номерах журнала «Русское слово» за 1865 год. В распоряжении министра внутренних дел от 20 декабря 1865 года о первом предостережении «Русскому слову» отмечалось, что в повестях «Три семьи» Башина (Холодова. — **А. М.**) и «Год жизни» Потанина «высказываются проникнутые крайним цинизмом отзывы об основных понятиях чести и нравственности вообще»[1].

Приведенный выше материал дает нам право сделать вывод, что необходимо основательно разработать вопрос об идейной и художественной ценности романа Г. Н. Потанина «Крепостное право», этом ярком, но забытом факте общественно-литературной жизни периода первой революционной ситуации в России.

---

[1] Г. Ионкина «Русское Слово» — демократический орган 60-х годов XIX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук, М., 1949, стр. 408—409.

И. З. ДЕРКАЧЕВ,
кандидат филологических наук

О СТИХОТВОРНОМ РИТМЕ КАК ЯЗЫКОВОМ ЯВЛЕНИИ

В речи мы встречаемся с явлением обособления, т. е. с выделением различных речевых периодов, существующих в виде законченных интонационных единств.

Величина обособленных единиц различна. Простейшей ее разновидностью является односоставное грамматическое предложение. Предложение — В ШКОЛЕ НАЧАЛИСЬ СЕГОДНЯ ЗАНЯТИЯ — представляет собою обособленную единицу речи. Обособленная единица совпадает в своих границах также с предложениями, входящими в состав сложного грамматического целого. В сложном периоде — ПРОЗВЕНЕЛ ЗВОНОК, И ЗАНЯТИЯ НАЧАЛИСЬ — две обособленных единицы. Можно сказать, следовательно, что величина обособляющей единицы речи равна величине простого грамматического предложения.

Очень часто, однако, речь обособляется на более мелкие отрезки. В сложном периоде — С МОИМ ДВОЮРОДНЫМ БРАТОМ, КОТОРЫЙ ДОЛЖЕН БЫЛ СЕГОДНЯ ПРИЕХАТЬ, СЛУЧИЛОСЬ НЕСЧАСТЬЕ — мы имеем два простых грамматических предложения, во три обособленных единицы речи.

Создавая мелкие периоды, закон обособления действует внутри простого грамматического предложения. В простом грамматическом предложении — ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ВАЖНЕЙШИМ ЯВЛЯЕТСЯ КИНО — мы имеем, по крайней мере, три обособленных отрезка: ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ — ДЛЯ НАС ВАЖНЕЙШИМ — ЯВЛЯЕТСЯ КИНО.

Само собою разумеется, что обособление является фактом объективного порядка, обусловленным свойства-

ми самого языка. Но в той степени, в какой это не препятствует его индивидуализации, оно определяется также индивидуальными особенностями произношения. Завися от этих двух факторов, обособление, если говорить пока о прозе, т. е. о языке публицистики и в значительной степени о языке художественной прозы, не дает нам равных единиц речи. Последние бывают здесь, как правило, разными по величине. Надо согласиться с тем, однако, что на их произношение почти всегда затрачивается примерно одинаковое количество времени. Обособление «требует, чтобы на всякую обособленную группу членов тратилось определенное и всегда одинаковое количество времени, приблизительно столько же, сколько тратится на отдельное средних размеров предложение»[1]. Можно говорить на этом основании о примерном равенстве самих обособленных речевых единиц. В предложении — Я УДИВЛЯЮСЬ, ЧТО ВЫ С ВАШЕЙ ДОБРОТОЙ, НЕ ЧУВСТВУЕТЕ ЭТОГО — имеется четыре приблизительно равных по величине обособленных группы слов.

В прозе таким образом возникают очевидные предпосылки для повторения приблизительно равных речевых единиц, т. е. для образования ритма. Предпосылки эти, однако, не реализуются вполне, вследствие чего прозаическая речь не приобретает в конечном счете свойств ритма.

Обособление речевых единиц происходит в определенных условиях. Первым и главным средством обособления является пауза. В простом грамматическом предложении она возникает лишь в определенной фонетической среде. В словосочетании — ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ВАЖНЕЙШИМ ЯВЛЯЕТСЯ КИНО — пауза появляется после каждого восходящего сильного ударения. Если бы в фразе — ОДНАЖДЫ, ОСЕНЬЮ, ОН ЗАБОЛЕЛ — мы не имели в первом слове сильного восходящего ударения, то паузы бы перед ОСЕНЬЮ не могло быть. В тех же условиях возникает пауза в предложении — ТРОНУТЫЙ ПРЕДАННОСТЬЮ СТАРОГО КУЧЕРА, ДУБРОВСКИЙ ЗАМОЛЧАЛ.

Сильное восходящее ударение, однако, далеко не всегда допустимо внутри простого грамматического предложения. В предложении — ЛИЦО ЕГО ИМЕЛО ВЫРА-

---

[1] А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении М. 1935, стр. 370.

ЖЕНИЕ ДОВОЛЬНО ПРИЯТНОЕ — оно невозможно. Пауза и обособление здесь, следовательно, исключаются.

Действуя в прозе, интонационные средства выступают обычно как известный речеобразующий комплекс. Почти во всех приводившихся нами примерах обособление отрезков происходит не только в результате остановки голоса, но и вследствие повышения или понижения голоса, ускорения или замедления темпа произношения, ослабления или усиления ударения и т. д. Обособление словосочетаний фразы — «ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ВАЖНЕЙШИМ ЯВЛЯЕТСЯ КИНО» — достигается одновременным действием паузы, повышением голоса и восходящим ударением в двух первых отрезках, понижением голоса и нисходящим ударением в двух последних отрезках.

Очень часто, однако, интонационные средства в прозе действуют изолированно. Пауза, например, большей частью не влечет за собой повышения или понижения голоса. Сложное грамматическое предложение поэтому хотя и разделяется на два простых предложения, но высота голоса в них обоих удерживается на одном и том же уровне. Обособление второстепенных членов предложения сводится обычно «к простой двучленности распространенного предложения». Произношение однородных членов предложения не сопровождается ни повышением, ни понижением голоса, «Однородные члены стремятся к однотонной интонации»[1].

Стихотворная речь обладает гораздо большими возможностями для обособления, потому что интонация в ней действует активнее, чем в прозе. Пауза здесь применяется в несравненно более широких масштабах. В то время, например, как при наличии в прозаической фразе соединительного союза — И — речь не прерывается, как правило, в стихе это делается довольно часто:

Постой, голубушка моя.
И с печки слез — и вижу: склянка.
. . . .
Принес и ослабел и лег.
. . . .

---

[1] А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении М. 1935, стр. 394.

Пирует Петр. И горд и ясен
И славы полон взор его.

. . . .

С ней речь хотел он завести
И — и не мог.

В стихотворной речи легко осуществляются и другие элементы интонации. Несомненно, что потенция ударения, сила и своеобразие темпа произношения раскрываются здесь ярче, нежели в прозе.

Синтаксическая структура стихотворной речи в результате этого является более дробной: периоды более короткие, не превышающие по своему объему прозаическую фразу средней величины; периоды эти сплошь и рядом раздробляются при этом на еще более мелкие единицы при помощи вводных слов, обращений, различного рода обособленных оборотов и т. д. В пушкинской строфе —

Эгэ! Смекнул в минуту я
Кума-то, видно, басурманка!
Постой, голубушка моя —

или в строчках Маяковского —

Те, господа,
я знаю — у них
какие-то затрудненьица —

мы имеем отрывистые и короткие единицы речи.

В стихе обособляются не только грамматические предложения и словосочетания, но и отдельные слова. Выделение отдельного слова столь обычно для стиха, что во многих случаях оно происходит как бы вопреки грамматическим правилам. В отличие от прозы, где слова сливаются большей частью, здесь они стремятся к самостоятельности и обособленности. Подлежащее, например, являясь грамматическим центром предложения, в прозе не отделяется от своего периода. В стихе же такое выделение подлежащего становится обычным. В строфе Пушкина—

...чтоб ни одна душа,
Не перешла за эту грань; чтоб заяц
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон
Не пролетел из Кракова—

подлежащее «душа», «заяц» и «ворон» интонационно выделяются из синтаксической структуры предложения.

Величина обособленных единиц речи в стихе обусловливается характером составляющих их звуков, которые — в своем конкретном выражении крайне разнообразны. В зависимости от занимаемого положения в фразе и от фонетической окраски последней они видоизменяются и приобретают различные качества. Известно, например, что гласные звуки под ударением становятся сильными и долгими, без ударения — слабыми и краткими и что, находясь в разных положениях, то ударных то неударных, например, они звучат каждый раз по-разному. В слове ГОЛОВНОЙ звук О имеет далеко не тождественную фонетическую окраску. Сила и продолжительность этого звука тем больше, чем ближе он располагается к ударению, тем меньше, чем дальше он отодвигается от ударения. Несомненно, что силой и долготностью отличаются также и согласные звуки. Собственное их звучаение увеличивается или уменьшается под влиянием соседних гласных звуков.

Разительный факт взаимной зависимости и обусловленности звуков можно наблюдать в стихотворном отрывке Маяковского —

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе!
Ваше
слово,
товарищ маузер!

По заданной автором интонации первая строка произносится так: Раз-во-ра-чи-вай-тесь-в мар-ше! Ударения в этом оригинальном звуковом ряде РА и ВМАР явно ослабляются в своей позиции. Благодаря подчеркнутой размеренности и однотонности произношения они звучат более приглушенно, чем могли бы звучать в условиях ораторской интонации и вследствие этого слабо воздействуют, если не вовсе не воздействуют на безударные слоги. Последние, наоборот, приобретают в результате этого несколько необычную окраску: все они протягиваются и повышаются в силе почти так же, как и сами ударные. Так как одновременно с ослаблением роли ударений ослабляется взаимная связь и взаимное влияние самих без-

ударных, то все они произносятся почти одинаково с одной и той же силой и долготой.

Во второй и третьей строчках имеется совершенно иная фонетическая окраска речи. Ударные слоги здесь располагаются с такой периодичностью и звучат с такой силой, что неударные слоги утрачивают и качество долготности и силу звучания. Подчиняясь своему ударению и концентрируясь возле него, как возле своего центра, они как бы уступают ему свои свойства и звучат приглушенно и кратко.

Надо помнить также и о том, что, определяя величину единиц речи, сами звуки бесконечно видоизменяются в объеме, который обусловливается непосредственно интонацией говорящего лица, темпом произношения, паузами и т. д., а в конечном счете душевным расположением автора, его отношением к предмету повествования. У автора взволнованного или эмоционально неуравновешенного «быстрое пробегание целого ряда звуков будет чередоваться с медленным произношением других слов, и замедление окажется тем поразительнее, чем первая часть была бурнее. Напротив, если спокойные или возвышенные чувства либо беспристрастный рассказ должны найти себе место в стихе, ему свойственным представится ритм совершенно уровновешенный во всех его частях».[1]

Возьмем лермонтовский отрывок из стихотворения «К себе»:

Как я хотел себя уверить,
Что не люблю ее! Хотел
Неизмеримое измерить,
Любви безбрежной дать предел.
Мгновенное преображенье
Ее могущества опять
Мне доказало, что влеченье
Души нельзя нам побеждать.

В первой строке мы имеем размеренную, несколько приподнятую и замедленную речь, насыщенную ударениями, которые располагаются на каждом слове, даже на «КАК», где его обычно не бывает, и на «Я», где оно в данном случае по условиям интонации строки не совсем себя оправдывает. Безударные при таком положении вещей выде-

[1] Д. Г. Гинцбург. О русском стихосложении II. 1915, стр. 47.

ляются более отчетливо, чем обычно, и заметно протягиваются.

В конце первой строки происходит крутой подъем интонации, ударный рифмы произносится быстро, и после этого сразу возникает ускоренный темп произношения. В связи с этим учащаются безударные слоги. Если в первой строке их было четыре из девяти, то в большинстве последних строк их уже пять-шесть из восьми или даже семь из девяти. Вполне понятно, что в отличие от первой строки здесь безударные произносятся скороговоркой, звучат слабо и не протягиваются. Сила и величина их зависит теперь целиком от места, занимаемого по отношению к ударному слогу.

Само собою разумеется, что обособленные единицы стиха обладают способностью растягиваться и сокращаться, т. е. увеличиваться или уменьшаться. Эластичность, гибкость и подвижность этих единиц вне всякого сомнения. Можно допустить на этом основании, что при известных условиях они могут выравниваться, стремиться если не к тождеству, то во всяком случае к подобию.

В пушкинском стихотворном отрывке —

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя,
То как зверь она завоет,
То заплачет как дитя —

мы имеем всего двенадцать обособленных единиц речи: БУРЯ, МГЛОЮ, НЕБО, КРОЕТ, ВИХРИ, СНЕЖНЫЕ, КРУТЯ, ТОКАКЗВЕРЬ, ОНА ЗАВОЕТ, ТОЗАПЛАЧЕТ, КАКДИТЯ. Семь из них — БУРЯ, МГЛОЮ, НЕБО, КРОЕТ, ВИХРИ, КРУТЯ, ОНА — являются равносложными. Все они, за исключением ОНА, находятся в одних и тех же интонационных условиях, произносятся в одинаковом темпе, без повышения и понижения голоса. Для них характерна, с другой стороны, однообразная фонетическая среда. Ударные звуки этих единиц однородны по своим качествам, потому что произносятся с одинаковой силой и с одинаковым протяжением. Безударные звуки вследствие этого, примыкающие, как правило, к ударным, испытывающие благодаря этому одинаковое влияние ударных, проявляют свои качества в равной степени. Все это дает нам право утверждать, что данные единицы речи являются равными.

Остальные единицы речи, за исключением — СНЕЖНЫЕ —, помещаются в третьей и четвертой строчках. Каждая из них, кроме одной, состоит из трех слогов. Условия произношения этих единиц, однако, таковы, что способствуют их употреблению двухсложным единицам первых двух строк, которые, по всей вероятности, являются более характерными для величины повторяющихся ритмических единиц стиха.

В начале третьей строки мы имеем повышение голоса, которое, достигнув вершины в слове ЗАВОЕТ и еще раз поднявшись в слове ЗАПЛАЧЕТ, тотчас же после этого вдруг снижается до уровня голоса первой строки. Изломанной звуковой волне третьей и четвертой строк соответствует неравномерный тон произношения. Вся целиком третья строка произносится в быстром темпе, но не успев развернуть его, дает последнюю единицу — КАК ДИТЯ— в замедленном произношении.

Совершенно естественно, что звуки речи в таких условиях обнаруживают иные качества, нежели как в первых строчках. Почти все ударения здесь являются не силовыми, как там, а музыкальными и, следовательно, непротяженными. На их произношение, значит затрачивается меньше времени, чем на произношение ударных первых двух строк. То же самое происходит и с безударными звуками. Те из них, которые примыкают к ударным, должны быть меньше соответствующих им по месту расположения безударных первых двух строчек, потому что они произносятся быстрее, чем последние. Величина третьих слогов, которых совсем нет в первых строчках, тоже весьма незначительна. Она определяется не только быстрым темпом произношения, но также и тем, что они располагаются через слог после ударного звука. Они меньше во всяком случае соседних безударных этих же единиц речи.

Поэты пользуются многими другими средствами выравнивания, кроме рассмотренных. Можно было бы указать еще, например, на большую роль паузы в этом отношении. В стихотворных произведениях последние располагаются в самых различных местах; чаще всего в конце стихотворной строки, но нередко и в середине. Выполняя самые разнообразные функции, они всякий раз одновременно способствуют уподоблению обособленных единиц стихотворной речи.

Говоря о выравнивании речевых единиц, нужно подчеркнуть, что поэзия обычно удовлетворяется их подобием и не стремится к их тождеству, а во многих случаях не достигает и подобия. В пушкинском стихе — «Катятся ядра, свищут пули», — который произносится спокойно и размеренно настолько, что появляются как будто бы благоприятные условия для образования тождественных или почти тождественных единиц речи, на самом деле до тождественности дело не доходит.

В стихе мы имеем две фразы: «КАТЯТСЯ ЯДРА», «СВИЩУТ ПУЛИ». Каждая из них имеет свое фразовое ударение, которое превосходит по силе ударения нефразовое ударение. Если мы прислушаемся к звучанию ударений фразы — «КАТЯТСЯ ЯДРА», — то убедимся, что в то время как в интонационных условиях строки ударение слова КАТЯТСЯ произносится почти мгновенно, ударение слова — «ЯДРА» — произносится протяжно. В этом примере мы имеем в сущности два разных «Я»: одно слабоголосое и короткое, другое — громкоголосое и длинное. То же самое происходит и в фразе — «СВИЩУТ ПУЛИ».

Следует ли на этом основании предполагать, что «КАТЯТСЯ» и «СВИЩУТ» меньше по объему, чем «ЯДРА» и «ПУЛИ»? Может быть, как это было в приводившихся нами раньше примерах, в обеих фразах есть какие-либо условия для выравнивания объема этих слов? Конечно, есть, но очень незначительные. В слове «КАТЯТСЯ» имеется третий слог, которого нет в слове «ЯДРА». Произношение этого слога несколько компенсирует недостаточность ударения. Однако, этот слог, который произносится не как «СЯ», а скорее как «СЬ», и который вследствие этого как бы сливается с ударным слогом, не создает впечатления равновеликости двух слов. Его достаточно только для того, чтобы говорить о подобии, а не о тождестве их.

Безударные слоги вовсе тут не помогают делу. Они испытывают на себе влияние одной и той же интонации, располагаются в одном и том же месте (непосредственно возле ударного) и являются по сути дела совершенно одинаковыми по величине. Какая-то хотя бы и самая незначительная разница между фразовыми ударениями остается неопровержимым фактом. Мы говорим на этом ос-

новании не о тождестве речевых единиц стиха, а об их подобии.

В стихах—

Прошло сто лет — и что ж осталось
От сильных, гордых сих мужей,
Столь полных волею страстей? —

большинство единиц речи не являются тождественными. Односложные, двухсложные, трехсложные, со слогами, состоящими то из одного, то из двух, то из трех, а то даже из пяти звуков (столь они выравниваются в произношении только под воздействием вопрошения — И ЧТО Ж ОСТАЛОСЬ — которое, создавая подобие перечисления, заставляет их четко и мерно отсчитывать ритмические периоды.

В стихе ОТКУДА, УМНАЯ, БРЕДЕШЬ ТЫ ГОЛОВА? кроме фразового ударение, падающего на слово ОТКУДА, имеется дополнительное силовое ударение на слове УМНАЯ приблизительно такой же долготности, какое характерно для фразового ударения. Две стопы и два слова в результате этого оказываются более протяжными, чем остальные.

В стихах Маяковского —

К любым чертям с матерями катись
Любая бумажка. Но эту... —

мы имеем семь единиц: К ЛЮБЫМ—ЧЕРТЯМ—СМАТЕРЯМИ — КАТИСЬ—ЛЮБАЯ—БУМАЖКА—НОЭТУ. Первая, вторая и четвертая единицы первой строки содержат по два слога, третья — четыре слога. Ясно, что четырехсложная единица не уподобляется двухсложным. Она больше каждой из них в отдельности. Первая и четвертая единицы, вероятно, равны между собою, но вторая, в которой звучат сильнее обыкновенного и явно протягиваются не только безударная Е, но и согласные звуки (ЧРТ), превосходит их по величине. Все три единицы второй строки равносложны, слоги в них размещаются в одном и том же порядке (ударный посередине, неударные по краям). Можно допустить, что первая и вторая единицы второй строки равны. Но третья (но эту), в которой ударный Э звучит и протягивается втрое или вчетверо против обыкновения, определенно превосходит по величине и первую и вторую. Нет никакого основания,

следовательно, говорить о подобии ритмических единиц в данном стихотворном отрывке.

Можно сказать, таким образом, что обособленные единицы речи в стихе стремятся к равенству и что это стремление осуществляется, как правило, в форме образования не тождественных, а подобных единиц речи, не вполне совпадающих в объеме. Это не исключает возможности образования и тождественных единиц, но последние встречаются в поэзии сравнительно редко. Для стихотворного ритма они во всяком случае не являются характерными.

Стихотворные отрывки, ритм которых основывается на построении тождественных групп слов, производят неприятное впечатление. Они противоречат, с нашей точки зрения, не только интонации, к которой предъявляется требование естественности и подвижности, не только фонетической системе русского языка, которая отличается эластичностью и многообразием звуков, но и самой высказываемой мысли автора. Когда один из наших молодых поэтов (Б. Федоров), рассказывая читателям о трагическом убийстве кулаками сельской учительницы, пишет — (в поэме «Крутогорье») —

Под звон стекла
Не так давно
Влетел кирпич
В твое окно —

жизненный факт этими искусственно подобранными стихотворными единицами, конечно, обедняется и искажается. Подлинный художник не стал бы говорить о таком событии ровным (равнодушным) тоном, добиваясь, вопреки необходимости, чтобы единицы речи, образующие ритм стиха, непременно оказались тождественными. Крупные наши поэты писали о жизни выразительным языком, используя с большим мастерством все те его интонационные и ритмично-фонетические свойства, которые давали в конечном счете благозвучные и гибкие сочетания. Они заботились не о тождественности, а о гибкости единиц и удовлетворялись их подобием.

Е. М. ВУРГАФТ,

кандидат филологических наук

«ДВОЙНОЙ АСПЕКТ» ДРАМАТУРГИИ БЕРНАРДА ШОУ

Трудно найти в истории мировой литературы другого писателя (за исключением, пожалуй, Свифта), творчество которого вызывало бы столь противоречивые оценки, как творчество Бернарда Шоу.

Это особенно бросается в глаза в оценках зарубежного буржуазного литературоведения. Шоу выступает здесь то как серьезный писатель-сатирик, то как поверхностный весельчак-шутник, захлестываемый против своей воли «стихией комического». То это — моралист и проповедник пуританизма, то — пропагандист чуждой всякой морали «жизненной силы». Эти взаимоисключающие оценки порождены произвольно-субъективистской методологией буржуазной литературной науки и не вызывают в этом плане особого удивления.

Однако и в нашем советском литературоведении можно еще наблюдать (даже в последние годы) резкую противоположность оценок. Одни исследователи считают драматургию Шоу крупнейшим явлением в области сатирической драмы XX века, другие ставят ему в упрек то, что он ограничивается в своей доoктябрьской драматургии преимущественно комическим аспектом и не показывает трагических сторон действительности. В одной трактовке Шоу — продолжатель лучших традиций реалистического и демократического искусства прошлого, в другой — на его творчестве сказываются «общие тенденции упадка современной буржуазной культуры». Парадоксальность драматурга трактуется то как средство восстановить истинный смысл явлений, то в прямом противопоставлении реализму (**несмотря** на подчеркнутую

парадоксальность, пьесы Шоу остаются реалистическими)[1].

Такая спорность оценок объясняется и несколько односторонним порою подходом к сложной и очень противоречивой позиции писателя (в основном оттеняются или только сильные или преимущественно слабые стороны его творчества). Но большую роль здесь играет и своеобразная, остро парадоксальная манера Шоу, оставляющая возможность различного толкования, «двойной аспект» его пьес.

Этот «двойной аспект» отражает не только противоречия действительности, но нередко и сложные идейные противоречия писателя. Основной сюжет отражает нередко ограниченные иллюзии автора, а второй план, «глубинная» линия пьесы во многом помогает их преодолению.

Известно, что с начала литературной деятельности для Шоу характерно резко отрицательное отношение к буржуазному миру, его обветшалым социальным институтам и духовным ценностям. Это и рождает глубокое реалистическое разоблачение буржуазного мира.

Общеизвестны и слабые стороны мировоззрения писателя: непонимание классовой борьбы, недоверчивое отношение к силам пролетариата, влияние фабианства с его теориями мелких реформ. Все это часто направляет искания Шоу по ошибочному пути, рождает крайне противоречивые философские, а порою и социальные концепции. Отсюда и попытки противопоставить социальному злу то путь личного самоусовершенствования, то расплывчатую проповедь абстрактной гуманности, а ложно романтическому взгляду на жизнь или лжегероике империализма—трезвый практицизм и гуманный здравый смысл «реалиста», отличающегося порою той же фабианской ограниченностью.

Однако этим далеко не решается вопрос об идейной позиции Шоу и ее противоречиях. Известные оценки

---

[1] Приведенные оценки заимствованы, с одной стороны, из работ С. Балашова (Вступительные статьи к избранным произведениям Шоу, изд. 1953 и 1956 гг.), А. Аникста (Бернард Шоу, «Знание», 1956 г.), А. С. Ромм (К вопросу о драматургическом методе Б. Шоу. «Известия АН СССР, отдел языка и литературы», т. XV, вып. 4), с другой, — из курса лекций по истории зарубежных литератур XX века (изд. МГУ, 1956 г.).

Ф. Энгельса[1] и В. И. Ленина[2], подчеркивающие субъективную честность писателя, которая выделяет его в среде фабианцев, выводы В. И. Ленина о том, что Шоу гораздо левее всего, что его окружает, имеют очень глубокий смысл.

Очень важны в этом плане революционные настроения молодого Шоу, о которых сравнительно редко упоминает критическая литература (а они сохраняются и в начальный период его пребывания в фабианском обществе)[3]. Надежда писателя на близость социальной революции в Англии отражала настроения передовых английских рабочих 80-х гг. прошлого века, периода подъема стачечной борьбы, острых классовых стычек в Англии[4]. Хотя пути и цели социальной революции Шоу представлял себе крайне туманно и отвлеченно, тем не менее сами эти устремления, жажда социальной бури обостряли неприятие капитализма и углубляли его критику.

Позднее, когда надежды на близкую революцию не оправдались, Шоу пытается найти решение волнующих социальных вопросов на пути реформизма. Однако субъективная честность, уменье критически отнестись к собственным доктринам помогают ему осознать, вначале смутно, а потом все более ясно, ограниченность и убогость фабианского идеала. Внутренняя неудовлетворенность (она во многом углубляется благодаря связи с рабочей аудиторией, особенно тесной в годы подъема стачечной борьбы в Англии) толкает писателя на ироническое развенчание собственных иллюзий. И если внимательно вчитаться в лучшие пьесы Шоу, становится ясным, насколько они актуальны и для нашей современности — своим глубоким разоблачением эксплуататорской сущности буржуазного мира, его милитаристских устремлений и колониального разбоя, лицемерия и ханжества верхушки общества, своим ироническим развенчанием реформизма.

Своеобразное переосмысление основной проблематики пьесы становится в творчестве Шоу одним из действенных

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXIX, стр. 114.

[2] Журн. «Иностранная литература», 1957, № 4, стр. 24.

[3] Эти революционные настроения отражены и в манифесте, написанном Шоу в 1884 г. См. Edward R. Pease. Hisfory ot the Fabian Society. Sond., 1916, стр. 42—43.

[4] См. Э. Галеви. История Англии в эпоху империализма, т. I. М., 1937, стр. 195.

средств преодоления ограниченности идейного содержания многих произведений дооктябрьского периода.

Известно, что после первых, социально заостренных «Неприятных пьес», Шоу в большинстве случаев отказывается от прямой постановки социальной темы, ставя в центр «невинные» на первый взгляд проблемы иллюзий и реальности, романтического и антиромантического подхода к жизни, к проблемам любви, семьи и т. д. Таким путем писатель стремится в этот период сорвать «маски»[1], разоблачить ложные идеалы и моральные представления, на которых, как он считает, основаны «вредные и ядовитые» социальные институты современного буржуазного мира (действительное соотношение между идеями и социальными явлениями оказывается здесь перевернутым). Эти тенденции творчества прежде всего объясняются усилением противоречий писателя в конце XIX — начале XX века.

Временный спад стачечного движения в Англии (1895—1904 гг.), англо-бурская война, во время которой фабианцы все более открыто переходили на позиции поддержки британского империализма, а затем — поражение первой русской революции, — все это поставило перед писателем такие проблемы, которые он был не в силах разрешить. Известное ослабление связей Шоу с рабочей аудиторией в этот период осложняло и углубляло противоречия его сознания.

Оказывают воздействие и цензурные преследования («Профессия госпожи Уоррен» в течение ряда лет не могла увидеть сцены) и враждебное отношение театральных антрепренеров, а в известной мере и театральной аудитории) к первым социальным драмам Шоу. Писатель, в этих условиях, видит себя нередко вынужденным искать какие-то средства открыть своим произведениям путь на английскую сцену довести свои идеи до аудитории, вкусы которой воспитаны на сентиментальной мелодраме и пустом фарсе. В центр сценического действия он нередко ставит опять-таки весьма «невинный» конфликт личного, семейно-бытового плана или обращается к сюжетам из

---

[1] «Маски» в понимании Шоу имеют двойной смысл: это и лицемерные покровы буржуазного общества и результат стремления скрыть от самих себя жестокую правду жизни, убого-ограниченное содержание собственного существования.

исторического прошлого[1], использует модные на английской сцене жанры мелодрамы или комедии-фарса.

Однако во многих, мы не ошибемся, если скажем в большинстве случаев, — это лишь кажущийся уход от острой социальной темы, порою — своеобразная ее «шифровка».

Отказаться от постановки социально-политических проблем на рубеже XX века, когда они приобретают особую остроту, Шоу, с его принципами актуальной, идейной драмы, не может. При помощи ряда приемов он в известной мере преодолевает ограниченность основного сюжета и основной проблематики пьесы. Острая социально-политическая тема раскрывается в таких пьесах не через основной драматургический конфликт, а при помощи ряда дополнительных художественных средств, среди которых немаловажное место занимает сатирический диалог и монолог.

Наиболее ярко, пожалуй, раскрывается этот второй аспект, второй план в тех пьесах, где он связан с постановкой антивоенной и антиколониальной темы[2]. Тема эта, обладающая такой жгучей злободневностью и в наши дни, занимает важное место уже в дооктябрьском творчестве Шоу, особенно в период 1894—1906 гг., в годы становления империализма и его первых шагов на международной арене. Разоблачая лжеромантику и лжегероику захватнических войн, грабительский и бесчеловечно-жесткий характер колониального господства, Шоу по существу вступает в острую полемику с певцами империализма типа Киплинга. В ряде пьес этого времени («Оружие и человек», «Другой остров Джона Булля») это разоблачение прямо ставится в центр произведения. В ряде других оно раскрывается именно во втором плане, при помощи монолога, диалога, авторских ремарок.

Сатирический монолог в подобного рода пьесах нередко рассматривается как нечто изолированное, выпада-

---

[1] Исторический сюжет интересует Шоу не столько как средство воссоздать неповторимые черты прошлого, сколько как средство косвенной критики современности.

[2] Двуплановость комедий Шоу нередко превращается в многоплановость, сатирические диалоги и реплики персонажей вводят в пьесу множество других тем, связанных с осмеянием социальных пороков буржуазной Англии. Мы останавливаемся здесь лишь на одной, наиболее широко представленной антивоенной и антиколониальной теме.

ющее из общего их содержания. На наш взгляд, этот монолог во многих случаях имеет органическую, хотя и скрытую связь с основным идейным замыслом.

Характерен в этом плане известный монолог Наполеона в «Человеке судьбы», разоблачающий захватническую политику Англии и ее ханжескую морально-религиозную маску:

«Когда ему (англичанину. — **Е. В.**) что-нибудь нужно, он нипочем не признается себе в этом. Он будет терпеливо ждать, пока в голове у него, неведомо как, не сложится твердое убеждение, что его нравственный, его христианский долг — покорить тех, кто владеет предметом его вожделений. Тогда сопротивляться ему уже невозможно... Как рьяный поборник свободы и национальной независимости, он захватывает и подчиняет себе полмира и называет это колонизацией. Когда у него возникает нужда в новых рынках для его подмоченных манчестерских товаров, он посылает миссионера проповедывать туземцам евангелие Мира. Туземцы миссионера убивают. Тогда он поднимает меч в защиту христианства. Сражается за него. Побеждает. И забирает себе нужный рынок как награду свыше. Чтобы защитить берега своего острова, он сажает на корабль священника, вывешивает на брам-стеньге флаг с крестом, плывет на край света и топит, жжет, истребляет всех, кто оспаривает у него господство над морями...».

Острая ирония этой характеристики таится в самом словарном составе речи, в контрасте между высокими понятиями свободы, национальной независимости, морального долга и низменностью целей, сводящихся к захвату чужих богатств и истреблению конкурентов на мировом рынке. В создании монолога Наполеона Шоу опирается на традиции сатиры Свифта, который уже в начале XVIII века обрисовал теми же средствами острой и злой иронии подвиги «гнусной шайки мясников», уничтожающей ни в чем неповинных жителей отдаленных стран во имя «божественного права» и ради насаждения цивилизации.[1] Характеристика, данная в «Человеке судьбы», разоблачает те же черты: низменность и своекорыстный характер целей и гнусную жестокость колонизации, лицемерную маску морального и религиозного долга,

[1] См. Дж. Свифт. **Путешествия Гулливера, М.,** 1958, стр. 350—351.

свободы и цивилизации, прикрывающую истинные планы колонизаторов.

Ироническая характеристика Шоу оказывается глубоко жизненной и для нашего времени, полностью сохраняет свою разоблачительную силу и в отношении современного империализма. Но какое отношение она имеет к основному сюжету пьесы? Некая таинственная незнакомка проникает в ставку Наполеона и похищает присланные ему депеши, чтобы скрыть от него донесение о любовной связи его жены, своей подруги, с одним из членов правительства Директории. В остром диалоге-споре с Наполеоном постепенно выясняются ее роль и мотивы ее поведения. Наполеон привлечен ее обаянием, умом, мужеством, — намек на любовную сцену между ними завершает развязку.

Но в действительности любовная тематика не играет здесь сколько-нибудь существенной роли. Неожиданный поворот в диалоге — и автор переводит его на другие рельсы, на рельсы сатирического развенчания «героя» военной удачи, «человека судьбы» Наполеона. Стоит только сравнить наиболее выразительные места дальнейшего диалога с приведенными выше строками из монолога Наполеона об Англии, — и внутренняя связь этого монолога с основной темой пьесы становится очевидной.

Поворот в диалоге с незнакомкой начинается с парадоксальных рассуждений Наполеона о страхе и о непреодолимом стремлении достигнуть желаемой цели как главных мотивах человеческого поведения.

Наполеон. Есть одно только чувство, знакомое всем, — страх... Страх ведет людей в бой, равнодушие обращает их в бегство. Страх — это движущая сила войны... Ну так что же? Помешал ли когда-нибудь страх человеку — все равно мужчине или женщине — добиваться того, чего он действительно хочет? Никогда... Если бы Вам понадобилось перейти ко мне по мосту в Лоди, Вы бы не побоялись: едва ступив на мост, забыли бы обо всем на свете, кроме того, что Вам необходимо, во что бы то ни стало необходимо, перейти на тот берег и добиться своей цели. ...А теперь предположим, что Вы все это проделали... и знаете, что, когда Ваш час настал, страх не ослабил Вас, а только удвоил Вашу решимость, что он перестал быть страхом, а превратился в силу, собранность, зоркость, железную волю!

И тут же рассуждения о страхе и жизненной хватке переводятся в явно сатирический план.

Незнакомка. (вставая). О, Вы, герой, настоящий герой!.. Есть разница между Вашим геройством и тем, что Вы называете моей храбростью. Ведь Вы хотели выиграть бой у Лоди для себя, а не для кого-нибудь еще, не так ли?

Наполеон. Разумеется. (Спохватившись). То есть, конечно, нет. (Делает благочестивое лицо и говорит подобно человеку, служащему религиозную службу). Я всего лишь слуга Французской республики, смиренно следующий по стопам героев классической древности. Я выигрываю битвы для человечества, для моей страны, не для себя.

С этого момента начинается разоблачение жестокости честолюбца, своекорыстца «неукротимых» желаний Наполеона — завоевателя и лицемерной маски, служения республике, которой он их прикрывает. Это разоблачение перекликается с полушутливой, полусерьезной репликой хозяина гостиницы в начале пьесы о дешевой человеческой крови, которую так охотно проливают великие полководцы. Внутренняя связь с характеристикой самим Наполеоном английских «героев» колониальных войн становится очевидной. Иронически сопоставляя завоевательную политику Наполеона и британского колониализма, Шоу показывает, что в основе и тут и там лежат те же эгоистические, своекорыстные цели. Лишь внешние маски их несколько отличны, в зависимости от исторических и национальных особенностей. В ханжеской буржуазной Англии — это маска религиозного долга и моральной ответственности (в приверженности этим принципам пытается убедить самого себя буржуа-пуританин). У французского полководца-завоевателя — это маска гражданственности и республиканского служения, заимствованная из «античных одежд» французской буржуазной революции, — она носит подчеркнуто лицемерный характер, но до поры до времени необходима в интересах карьеры «человека судьбы» на службе у французской республики. — Различие в форме отнюдь не снимает сходства по существу.

Вступительные авторские ремарки еще больше расширяют обобщения Шоу. Они начинаются с нейтральной, на первый взгляд, картины, с мирного пейзажа юга, с образа солнца, бросающего свои лучи на Ломбардию

и альпийский горный хребет. Но и здесь, при помощи неожиданного для читателя поворота темы, автор переводит повествование в остро разоблачительный план. Мирное солнце, оказывается, проявляет безжалостное презрение к «двум ордам вредных насекомых» — и к французской и к австрийской армиям, наводнившим и опустошающим итальянскую землю. Сравнение армии победителя-Наполеона, вытеснившего австрийцев из Италии, с саранчей, наводнившей Кипр, еще резче подчеркивает антинародный характер политики завоевателя. Мирный пейзаж служит лишь противопоставлением военному опустошению и грабежу.

Итак, главной внутренней темой пьесы оказываются вовсе не адюльтерные похождения жены будущего императора и романтические приключения ее самоотверженной подруги.

Главная тема пьесы — это тема остро **политическая:** разоблачение захватнических войн и колониального разбоя, и адюльтерно-приключенческий сюжет, снижающий образ завоевателя, подчинен этой основной цели. И именно «второй план», не связанный с основным сюжетным конфликтом, оказывается наиболее возможным. Отсюда и то значение, которое сохраняет эта остро насмешливая комедия до наших дней, когда ее разоблачения становятся особенно жизненно-необходимыми и важными.

В «Ученике дьявола», написанном меньше года спустя после «Человека судьбы», на первом плане выступает своеобразный спор между романтическим и реалистическим отношением к жизни, между иллюзиями и реальностью, проблема гуманности и путей ее осуществления — темы, которые, как указывалось выше, часто повторяются в разных формах в дооктябрьском творчестве Шоу. Но здесь эти темы в основном решаются на материале, связанном с борьбой американских колоний за независимость, — и, таким образом, второй план, разоблачение колониализма, органически входит в сценическое действие и оказывается непосредственно связанным с основным замыслом — необходимостью активной, действенной борьбы против насилия и жестокости, за осуществление принципов гуманизма. И колониальному насилию противопоставлен уже борющийся народ («Надеюсь, Вы поняли, что можно брать города и выигрывать сражения, но

нельзя покорить целый народ?» (Эти новые для Шоу мысли связаны со все большим разочарованием в фабианских методах) хотя раскрываются эти мысли пока еще только в плане борьбы против иноземного гнета, и сам борющийся народ остается за сценой. Однако идейное развитие Шоу идет сложными, противоречивыми путями. Революционные методы социальных преобразований попрежнему кажутся ему нереальными, особенно в период временного «затишья», спада стачечной борьбы в Англии (1895—1904 гг.), путь рабочего класса к революции — привлекательной, но несбыточной иллюзией[1]. В приложении к «Человеку и сверхчеловеку» Шоу, сопоставляя фабианские методы и «методы баррикад», приходит к пессимистическому выводу: «...Мы должны понять, — утверждает он, — что и те и другие одинаково тщетны».

Вот почему в дооктябрьском творчестве писателя появляются все новые и новые попытки вернуться на путь компромисса, путь примирения противоречий. Но резкое разоблачение самим автором социальных пороков опровергает по существу эти попытки, доказывая их неосуществимость.

Характерной в этом плане является «пьеса-приключение» «Обращение капитана Брассбаунда». Острая политическая, разоблачительная тема, присутствующая и здесь, вступает в любопытное противоречие с компромиссной развязкой, и в какой-то мере способствует ее развенчанию.

«Пьеса-приключение» в своем основном содержании посвящена проблеме правосудия и развенчанию ложноромантического бунта против буржуазного правосудия,— бунта, воплощенного в образе главного действующего лица, капитана Брассбаунда. Он становится романтическим разбойником байронического типа, гордым и властным одиночкой, презирающим людей. Он живет планом отмщения своему дяде-судье, который незаконно присвоил имение его матери и «законным» путем довел ее до смерти, и открыто провозглашает свое право на мщение. Но знакомый по романтическим поэмам Байрона образ романтического мстителя оказывается пародийно перевернутым. Автор заставляет своего героя, под влиянием умной и гуманной леди Сисели, с которой его сталкивает

[1] Б. Шоу. Иллюзии социализма. См. Alick West. Bernard. Shaw. «A good man fallen among Fabians». N. York, 1950, стр. 42.

судьба в африканской пустыне, отказаться от дела своей жизни. — Он признает, что и его действия не заслуживают морального оправдания, ибо так же, как и официальное правосудие буржуазной Англии, они основаны на принципе мести, и приходит к выводу, что никто вообще не имеет права судить другого.

Как надо руководить людьми, — при помощи силы или мягкости, — такова главная проблема пьесы, которую обсуждают и ее основные персонажи, как это обычно имеет место в «пьесе-дискуссии» Шоу. Но поставлена эта проблема в абстрактно-моральном плане, без учета конкретных социальных условий, и решается она в явно компромиссном духе. Единственным «гуманным» выходом для бунтаря оказывается капитуляция, примирение с действительностью. Таков вывод из основного сюжета и системы образов пьесы, вывод, навеянный доктринами мирного сожительства с капитализмом.

Правда, одна фраза Брассбаунда в финале пьесы («Вы отняли прежний смысл моей жизни, но не дали ей нового») говорит о внутренних сомнениях писателя в целесообразности компромисса. Не случайно трезвые и ограниченные «реалисты» в творчестве Шоу, носители «здравого смысла» и разрушители иллюзий романтических мечтателей, нередко лишают жизнь последних вообще всякого смысла и цели, — они, эти «реалисты», дегероизирующие жизнь, в соответствии с требованиями фабианства[1], лишены положительного начала, их ограниченно-буржуазные цели не способны увлечь и поднять человека[2].

Правда и то, что в «Обращении капитана Брассбаунда», как и во многих других пьесах Шоу, «стихия комического», пронизывающая ход действия и образы-характеры, создает своего рода иронический «подтекст», подчеркивая ироническое в известной мере отношение автора к собственным выводам. Мы имеем в виду элементы опереточной буффонады, вторгающиеся в условную романтическую, таинственно-экзотическую обстановку африканской пустыни, в которой протекает действие пьесы

---

[1] Фабианцы стремились «очистить» социализм от всех элементов революционной романтики, «приземлить» его до мелкой будничной повседневности.

[2] Мы встречаемся с этим явлением, раскрытым в несколько ином плане, в «Майоре Барбара» и некоторых других пьесах Шоу.

(комические эпизоды, связанные с появлением в старинном мавританском дворце арабского шейха и кади, карикатурная сцена суда, учиненного капитаном американского крейсера, комически-карикатурные черты в образе «разрушительницы иллюзий» и проповедницы гуманности леди Сисели).

И все же в «Обращении капитана Брассбаунда» сомнения автора, внутреннее сознание ограниченности и бесплодности компромиссного пути звучит более слабо и приглушенно, чем во многих других пьесах, созданных в этот же период, на рубеже XX века.

Характерно, однако, что с самого начала и до конца пьесы проходит и другая тема — разоблачение колониального грабежа и разбоя. Она дана вторым планом, временами она исчезает, но затем снова выступает на поверхность и во многом меняет общий характер пьесы. Эта тема навеяна всей окружающей обстановкой конца 90-х гг. XIX столетия. 1897—1898 гг. — это годы начала широкой экспансии в Африку становящегося английского империализма (кровавая расправа с армией халифа в верховьях Нила, захват восточного Судана, столкновение с Францией у форта Фашода и, наконец, англо-бурская война). В 1899 г. создается «Обращение капитана Брассбаунда», и Шоу вводит в пьесу злые и меткие сатирические выпады против колониализма уже в современном его варианте. И опереточная африканская пустыня начинает порою принимать гораздо более серьезные очертания.

С антиколониальной темой связаны и некоторые черты судьи Гауэрда, ярого защитника политики британского империализма, который отнесся с надменностью человека «высшей расы» к жене брата, уроженке Бразилии, разорил и довел ее до смерти ради поместья в Вест-Индии. В этом плане месть Брассбаунда — это возмущение против господства колонизаторов, считающих все дозволенным по отношению к «туземцам» (не случайно Брассбаунд выступает другом арабов пустыни, единственным европейцем, которому разрешен с его командой доступ в мавританский дворец — запретное место для христиан). Отказ Брассбаунда от роли мстителя является в какой-то мере попыткой компромиссного решения колониального вопроса.

Но обличительная сторона колониальной темы ска-

зывается здесь гораздо ярче и по существу ставит под сомнение компромиссную развязку.

Шоу прибегает здесь к своему излюбленному приему — сталкивает взаимоисключающие точки зрения на колониализм и предоставляет действующим лицам пьесы и самому развитию событий определить, какая из точек зрения соответствует истине.

Судья Гауэрд утверждает: «Они (марроканцы. — **Е. В.**) — настоящие воры и разбойники».

Но марроканцы обвиняют в этом самих колонизаторов. Именно в этом заключается смысл наивных признаний христианского миссионера Рэнкина, призванного обращать «туземцев» в христианство и сумевшего «обратить» лишь одного мошенника-англичанина, заинтересованного в его материальной поддержке: «Я работаю здесь уже двадцать пять лет..., и Вы — мой первый и единственный новообращенный... Но все же я надеюсь, что принес известную пользу. Они (местные жители. — **Е. В.**) называют меня христианином, но не вором. А это уже кое-что».

Итак, слово «христианин» становится в сознании колониальных народов символом слова «вор». Закономерность этого взгляда, этого враждебного отношения к носителям колониализма подчеркивается и с помощью реплик отдельных персонажей и при помощи отдельных выразительных эпизодов, включенных в сценическое действие.

Такова реплика леди Сисели: «А почему дикари убивают наших людей? Потому что те, вместо того, чтобы быть вежливыми с ними... целятся в них из пистолетов».

Таково и драматургическое обоснование вывода о преступной жестокости империализма. Один из эпизодов рисует трогательное единство английских и американских колонизаторов, скрепляемое силой, дулами пулеметов. Арабский шейх берет в плен английского судью и его сестру, оскорбивших своим присутствием заповедные стены старинного мавританского дворца, куда под страхом смерти запрещен доступ европейцам. Капитан американского крейсера шлет шейху ультиматум, угрожая пулеметным огнем в случае, если пленные англичане не будут немедленно освобождены. Американские пулеметы в защиту «прав» заносчивого английского судьи — таково это трогательное содружество англий-

ских и заокеанских «героев» колониализма в изображении Шоу.

Для характеристики второго, антиколониального плана пьесы немаловажное значение приобретает и своеобразная поправка к образу английского судьи. Верный своей эстетической установке,[1] Шоу не делает Гауэрда полностью порочным и жестоким человеком, стремясь таким путем подчеркнуть, что вина лежит, собственно, не на нем лично, а на порочном устройстве общества. Устами своей положительной героини, леди Сисели, он прямо раскрывает эту установку:

«Конечно, он делает ужасные дела в качестве судьи; но если Вы возьмете человека и станете платить ему пять тысяч фунтов стерлингов в год за то, чтобы быть жестоким, и будете хвалить его за эту жестокость, и окружите его полисменами, судами, законами и присяжными так, чтобы он не мог не делать жестокостей, чего Вы тогда можете ожидать?»

Но внутренне Шоу, конечно, сознает, что человек, добровольно согласившийся играть низкую и жестокую роль, несет за нее и личную ответственность. Вот почему в примечаниях к пьесе автор вносит важное дополнение к сценическому образу. Он проводит здесь ироническую параллель между судьей Гауэрдом и реальным лицом, колониальным авантюристом Каннингэмом Грэхемом, ставшим затем «героем» английского «кровавого воскресенья» (разгон мирного митинга в Трафальгар-сквере в 1887 году), а позднее — членом палаты общин и «уважаемым» английским законодателем. Насыщенная злой иронией характеристика подвигов Грэхема на арабском востоке (они легли в основу приключений Гауэрда в пьесе) довершает здесь осуждение колониализма и конкретных проводников его политики[2].

---

[1] См. предисловие к «Профессии госпожи Уоррен», в котором Шоу возражает своим критикам, требовавшим, чтобы г-жа Уоррен, содержательница публичных домов, была обрисована как стопроцентное воплощение порока. Шоу подчеркивает здесь, что вину за ее профессию он хотел возложить не на нее, а на общество, толкающее своих членов на самые грязные и гнусные источники наживы.

[2] О противоречивости и сложности идейного развития Шоу говорит тот факт, что через год после разоблачений британского колониализма в «Обращении капитана Брассбаунда» Шоу в одном из своих публицистических выступлений пытается, в соответствии с позицией тогдашних фабианцев, оправдать англо-бурскую войну.

Так, одна из наиболее идейно ограниченных пьес дооктябрьского периода является в то же время интересным доказательством уменья Шоу придавать острое социально-политическое звучание даже своим наиболее ограниченным произведениям.

Интересно, что антиколониальная тема «Обращения капитана Брассбаунда» прямо перекликается с одним из высказываний «Настольной книги революционера» (приложение к пьесе «Человек и сверхчеловек», также достаточно ограниченной по своему основному идейному содержанию).

Это высказывание в пьесе, созданной четырьмя годами позднее, в 1903 году, служит негодующим откликом на новые преступления империализма: кровавое подавление боксерского восстания в Китае, завоевание Филиппин Соединенными Штатами Америки, разгром бурских республик Англией.

«Мы потребовали обезглавить руководителей китайских боксеров... и выслать наши военные и морские экспедиции, чтобы убивать, жечь и уничтожать племена и деревни за то, что одного англичанина ударили по голове... А демократический американский офицер, — со злой иронией добавляет Шоу, — занимается пытками на Филиппинах точно так же, как аристократический английский офицер в Южной Африке».

Больше полустолетия прошло со времени этих разоблачений, и все же они не утратили своей острой жизненности. Сейчас, в период крушения колониальной системы империализма и отчаянного сопротивления империалистических сил этому крушению, разоблачения Шоу попрежнему звучат серьезным и глубоко справедливым обвинением капиталистическому миру. Они во многом искупают черты ограниченности, присущие тем или иным произведениям «честного человека среди фабианцев».

Сатирическим обобщением разрушительных сил империализма в целом становятся саморазоблачения фабриканта оружия Андершафта, одного из главных действующих лиц пьесы «Майор Барбара». Это сложный характер, очень противоречивый образ, в котором сплелись черты заклятого врага мира, наживающегося на производстве средств уничтожения жизни, с чертами человека, умеющего смотреть в глаза жестокой жизненной правде и прямо говорить о ней, человека, издевающегося

над лицемерием и ханжеством буржуазной Англии. И его саморазоблачения, которые он бросает в лицо респектабельным лицемерам и трусливым ханжам, своим острием бьют не только его самого, но и весь буржуазный мир XX века. Это особенно ярко раскрывается в финальной сцене первого акта, — в сцене, рисующей появление Андершафта в гостиной своей бывшей жены, леди Бритомарт.

Андершафт. «Подумайте немножко. Я наживаюсь на убийствах и увечьях. Сейчас я в особенно благодушном настроении, потому что нынче утром на заводе мы разнесли вдребезги двадцать семь манекенов из орудия, которое прежде уничтожало только тринадцать.

Ломэкс. (Снисходительно). Ну что же, чем разрушительнее становятся войны, тем скорее они прекратятся, не так ли?

Андершафт. Ничего подобного. Чем разрушительнее война, тем больше в ней привлекательного... Все лишние деньги... я трачу на опыты и исследования, совершенствующие методы уничтожения жизни и имущества... В моей морали, в моей религии должно быть место пушкам и торпедам».

Совершенствование методов уничтожения жизни как одна из главных сторон деятельности капиталиста, — так обобщает здесь автор разрушительные силы империализма, разоблачая утверждения недобросовестных или наивных людей о том, что войны прекратятся сами собой, когда силы уничтожения станут опасными для жизни на земле.

Два плана пьесы — разоблачение религиозно-филантропических иллюзий в обществе, где господствует чековая книжка миллионеров (это разоблачение стоит в центре сценического действия), и обличение разрушительных сил этого общества — представляют здесь два аспекта одного и того же явления. Все более широкое производство, все более губительных средств массового уничтожения людей как основа процветания магнатов капитала является лишь оборотной стороной господства чековой книжки. Той самой чековой книжки, при помощи которой, как иронически показывает Шоу, эти магнаты покупают все, начиная с правительства и кончая буржуазно-филантропической Армией спасения («Все религиоз-

ные организации существуют тем, что продают себя богачам»).

В период первой мировой войны Шоу продолжает эту разоблачительную линию на новой основе. Он не создает в этот период больших и глубоких произведений (война поставила ряд сложных проблем, разрешить которые можно было только с последовательно революционных позиций). Но в небольших, остро иронических сценках он метко разоблачал шовинистический угар, охвативший правящие классы воюющих стран.

В комедийной, «почти исторической», по определению автора, пьеске «Инка Перусалемский» Шоу снова использует композиционный и сюжетный прием «Человека судьбы», на этот раз для разоблачения и германского и английского милитаризма на остро современном материале.

Основной сюжет и здесь носит подчеркнуто любовно-приключенческий характер, являясь своего рода параллелью к сюжету «Человека судьбы»[1].

Умная и решительная, но стесненная в средствах дочь английского архидиакона пробирается во время войны во враждебный Англии стан, разыгрывает роль принцессы, невесты одного из сыновей Инки Перусалемского (Вильгельма II) и возбуждает симпатии самого Инки, который раскрывает обман, но все же предлагает ей руку и сердце («ни одна принцесса не имеет такого ума»). И здесь основная часть пьески состоит из остро напряженного диалога между двумя главными действующими лицами, и неожиданный поворот в диалоге помогает ввести второй, наиболее важный идейно аспект.

Этот поворот начинается с парадоксального утверждения лжепринцессы, что Инка слишком беден, чтобы жениться на ней. С Инки при этом замечании спадает вся его позолоченная мишура императора, полубога, героя военных побед[2], он начинает говорить правду о себе

---

[1] Шоу порою прибегает к такого типа параллелям. Комедия «Разоблачение Бланко Поснета», например, явно использует некоторые мотивы и образы «Ученика дьявола».

[2] Мы имеем здесь дело с характерным для драматургии Шоу неожиданным раскрытием истинной сущности характера, противоположной тому, что говорит, а иногда даже думает о себе сам «герой» и все окружающие его лица. Этот прием связан с пониманием Шоу характера «масок» в буржуазном обществе, о котором мы упоминали выше.

самом и своем окружении. — Главным оказывается именно этот, второй аспект комедийной сценки — осмеяние военно-шовинистического угара. В сокровенных признаниях Инки раскрывается парадоксальная нелепость положения, когда налогоплательщики (в лице своих парламентских «представителей») отказываются порою платить несколько сотен в год на улучшение собственной жизни, а во время войны дают ежедневно миллионы на военные расходы — на свою собственную гибель. Тема эта расширяется, распространяется и на буржуазную Англию, правящая верхушка которой не имеет «ни проблеска ума» и готова продолжать войну, пока не разрушится цивилизация.

Так «пьеса-дискуссия», которую утверждает в английском театре Шоу, снова приходит на помощь в раскрытии острой политической темы. Любопытно, что дискуссия здесь, как и в некоторых других произведениях, не вытекает из самого сценического действия, не является обсуждением событий, происходящих на сцене (а именно этого требовал писатель в своих эстетических высказываниях).[1] Проникая в сценическую ткань пьесы, подобная дискуссия переводит тематику на новые рельсы, разрушая изнутри привычные рамки того или иного жанра.

Авторская оценка позиции простых людей в «Инке Перусалемском» несколько противоречива, картина военного угара, охватившего правящие классы, носит порою слишком расширительный смысл, социальное не мотивирована. Но главное здесь — то, что оттесняет на задний план противоречия автора, — это мысль о том, что простые люди могли бы не убивать друг друга в истребительной войне — их ведь миллионы, и Инка, даже вместе со своими советниками и генералами, по существу бессилен перед этими миллионами.

Мысль о силе народа, впервые высказанная в «Ученике дьявола», появляясь вновь, связывается уже с социальными проблемами современности. Правда, Шоу не решается шире развить эту мысль, и тут же переводит ее в иронический план, утверждая устами Инки, что так

---

[1] См. «Квинтэссенцию ибсенизма» — основной эстетический манифест Б. Шоу.

обстоит дело только в чисто монархических странах, а в буржуазных демократиях правительство имеет гораздо больше возможностей распоряжаться судьбами страны. Смысл этого парадоксального утверждения связан с резко критическим отношением Шоу к буржуазной демократии, использующей орудие обмана широких народных масс. Позднее это парадоксальное утверждение будет положено в основу разрешения сюжетного конфликта «политической шутки» Шоу «Тележка с яблоками». Здесь оно дает материал для остро язвительных замечаний по адресу американской буржуазной демократии.

Там «нет ничего похожего на демократию, — замечает Инка, — американская демократия дает народу избирательные бюллетени, хорошие, длинные избирательные бюллетени по американской моде, и пока народ читает их, правительство делает, что ему заблагорассудится». Эти критические замечания снова наводят читателя на мысль о народе, который мог бы изменить коренным образом положение и в буржуазных демократиях американского образца.

Так раскрывается в идейно-тематическом плане «двойной аспект» пьес Шоу. Там, где условия сценического действия или же ограниченность самого идейного замысла не дает возможности раскрыть обличительную линию с достаточной полнотой, Шоу, через головы зрителей, обращается непосредственно к читателю, вставляя в драму расширенные авторские ремарки — своего рода вставные новеллы, используя предисловия, приложения. Там, где обличительная тема «зашифрована», скрыта под оболочкой «невинной» мелодрамы, приключенческой пьесы или веселой комедии-фарса, на помощь нередко приходит блестящий, напряженно-острый диалог, монолог, ироническая реплика. Мастерство неожиданных и резких поворотов в диалоге-дискуссии играет здесь существенную роль. И в то же время, блестяще-остроумный диалог, изобилующий резкой сменой тем, неожиданно поворачивающий характеры новыми гранями, усиливает драматический интерес всего произведения. Этим во много объясняется напряженный интерес, с которым зритель смотрит многие пьесы Шоу, даже те, в которых почти или полностью отсутствует непосредственное сценическое действие, где события, поступки

остаются за сценой и раскрываются только через полемический спор действующих лиц.

Интересно отметить живучесть многих элементов иронической манеры Шоу в современной английской сатире. В таких романах последних лет, как «Наш человек в Гаване» Грэма Грина или «Ракетная горячка» Маккензи, «невинный» приключенчески-детективный или буффонадный сюжет приобретает пародийный характер и преодолевается в той или иной мере при помощи тех же в основном приемов парадоксального раскрытия темы, иронического «подтекста» и острого сатирического диалога. И здесь эти приемы служат в основном той же цели — переводу тематики романа в план сатирического обличения современной политики империализма.

* * *

«Двойной аспект» драматургии Шоу проявляется не только в своеобразном переосмыслении основной тематики, основной проблемы, а нередко и основных образов пьесы. Мы встречаемся с ним в самом подходе к раскрытию жизненных явлений и характеров. Они почти всегда даются в двух планах — серьезно-приподнятом и комическом, нередко сниженном до открытой буффонады.

Эта художественная двуплановость придает общепринятым жанрам пародийный оттенок. Сам Шоу, характеризуя сюжет «Ученика дьявола», замечает: пьеса была «начинена всем из арсенала мелодрамы: чтение завещания, героическое самопожертвование, военный суд, виселица... и все это дополнено небольшой частицей моего собственного («that littie bit of my own»), — в ней и состоит основное отличие»[1]

Эта «частица», вложенная самим Шоу, придает во многом новое, ироническое звучание старому жанру, на что обращает внимание один из исследователей.

Сцена возвращения пастора после ареста английскими солдатами Ричарда Даджена (2-й акт «Ученика дьявола») начинается по всем правилам мелодрамы. Жена пастора Джудит в обмороке, придя в себя, она чувствует ужас и отчаяние, ее разрывают противоположные чувства: желание спасти мужа и увлечение герои-

---

[1] Цит. по книге Henderson. Bernard Shaw. Playboy and Prophet. N. York -Lond., 1932, стр. 486.

[2] См. указанную выше книгу Гендерсона.

ским самопожертвованием Ричарда. Лишь где-то в глубине пробивается еле слышная ироническая нотка, слегка снижающая мелодраматическое напряжение чувств (обморок Джудит оказывается уже вовсе не обмороком, а крепким сном, в который перешел обморок; желая подбодрить жену, Андерсон отвечает шуткой на ее трагические полупризнания).

Но вот Джудит открывает мужу тайну происшедшего (солдаты приходили за ним, а Ричард пошел вместо него на смерть). И тут происходит неожиданный сатирический поворот всей сцены. Вместо возвышенного монолога о необходимости самому занять место благородного Ричарда в тюрьме, — требование Андерсона, в котором просыпается воин, подать ему пистолеты, деньги и самую быструю лошадь, и весьма непочтительные реплики преображенного пастора по адресу господа бога (в ответ на предложение Джудит помолиться, чтобы бог спас Ричарда, Андерсон иронически отвечает: «Что ж, пусть попробует. Я не бог, и я должен действовать иначе»). Вместо сцены нежного прощания, — стремительный уход пастора, отказывающегося в спешке обнять жену («И потерять еще полминуты? Вздор!») и возмущение Джудит, уверенной, что пастор решил бегством спасти собственную жизнь. Иронический подтекст, снижающий мелодраматическую сцену, начинает звучать все более явственно.

Так же иронически снижена сцена свидания в тюрьме. Джудит, увлеченная героическим самопожертвованием Ричарда, настойчиво спрашивает его, совершил ли он акт этого самопожертвования ради нее. Но вместо обязательного в мелодраме признания в любви и следующей за ним сентиментально-любовной сцены, Ричард презрительно-насмешливо отвергает самую мысль о любви как о возможном стимуле его поступка и старается умерить пыл слишком экспансивной Джудит.

И, наконец, сцена суда, построенная на остром словесном поединке между Ричардом и английским майором Суиндном, между Ричардом и английским генералом Бэргойном. Она превращается в злую и остроумную сатиру на английский милитаризм.

Преодолевая условные штампы модной на английской сцене мелодрамы (с ее засильем в театре упорно борется Шоу-публицист), рисуя сложные, противоречивые харак-

теры вместо мелодраматических злодеев и возвышенно благородных героев, писатель создает по существу новый тип драмы. «Шоу поднимает уровень пьесы до более высокой атмосферы чистой сатиры на милитаризм», — справедливо замечает американский исследователь Гендерсон, анализируя «Ученика дьявола».[1]

Художественная двуплановость, сочетание возвышенного и иронического аспектов, характерные и для «Человека судьбы», и для «Другого острова Джона Булля», «Обращения капитана Брассбаунда», и для многих других пьес Шоу, несет весьма существенную идейную нагрузку.

Постоянная «смена ключа», как удачно охарактеризовал эту особенность драматургии Шоу один из исследователей,[2] нередко служит средством иронического развенчания образа, введения иронического «подтекста», очень характерного для произведений Шоу. Быстрые и неожиданные часто переходы от возвышенной патетики или серьезных философских и психологических вопросов в диалоге Наполеона с незнакомкой («Человек судьбы») к актерской позе, комической в своей преувеличенной подчеркнутости, играют важную роль в воплощении авторского замысла. Именно этими средствами раскрывается лицемерная поза ловкого актера Наполеона и не менее порою ловкая игра его собеседницы, стремящейся завоевать его расположение для достижения своих целей.

С подобной же «сменой ключа» мы встречаемся и в пьесе «Обращение капитана Брассбаунда», действие которой происходит в Марокко. Таинственное дыхание бескрайней африканской пустыни в наступающих вечерних сумерках, когда темнота вползает в оранжевый багрянец заката и вызывает смутное ощущение тревоги, (редкие в творчестве Шоу поэтические образы), таинственное предупреждение Брассбаунда о мщении — грозном правосудии африканских холмов, — и комические разглагольствования мошенника Дринкуотера о его духовном «прозрении» и не менее комические по форме рассуждения леди Сисели о необходимости быть вежливыми с «дикарями» и говорить им: «Как Вы поживаете?»

---

[1] См. цитированную выше книгу Henderson, стр. 488.
[2] См. Alick West. Bernard Shaw. N. York, 1950.

Эти два плана несколько раз сменяют друг друга на протяжении первого действия, и комический план призван подчеркнуть условность плана таинственно-романтического, антиромантическую направленность комедии. В то же время этот второй, комический план служит своеобразным ироническим комментарием к образу «укротительницы непокорных» леди Сисели, задуманному как положительный персонаж, — это является одним из очень существенных средств преодоления Шоу ограниченности собственных положительных героев, «иронического возвышения над собственными позициями» (А. В. Луначарский).[1]

Комическое в подобных пьесах раскрывает условность, фальшь или ограниченность возвышенного, серьезного, и сам принцип комического основан на контрасте между реальностью и общепринятыми условностями, иллюзиями, «масками» буржуазного мира.

По мере обострения противоречий, углубления кризиса империализма и осознания «честным человеком среди фабианцев» их непримиримости, первый, серьезный план все больше приобретает оттенок трагического, и «смена ключа» все чаще становится средством раскрытия «невеселой комедии» буржуазной современности.

Трагическое звучание, гораздо явственнее, чем раньше, присутствует во многих драмах, начиная с «Дома, где разбиваются сердца». И именно в этот период творчества, в 1918 году, Шоу формулирует свое понимание принципов трагикомического в драме — принципов, своеобразно отражающих его взгляд на современный буржуазный мир.

Рассматривая взаимосвязь трагического и комического в драме на разных этапах ее развития, Шоу приходит к выводу, что сочетание этих элементов, доведенное до своей высшей точки в трагедиях Шекспира, все же не обладало органическим единством.

«Но все же трагическое и комическое чередовалось и противопоставлялось одно другому. Отсутствовало химическое соединение их, которое заставляло бы зрителя смеяться одной стороной рта и плакать другой».[1]

---

[1] А. В. Луначарский о театре и драме, т. I. Изд. «Искусство», 1958, стр. 375.

[2] Письмо Ар. Гендерсону от 8/III 1918 г. Цит. по книге Henderson, стр. 616.

Требование «химического сплава» (одно и то же явление как бы предстает перед зрителем в своем двойном аспекте, и комическое оказывается лишь оборотной стороной трагического) отражает в эстетическом плане взгляд Шоу на парадоксально нелепую трагикомедию буржуазной жизни.

Что это именно так, что «химический сплав», к которому стремится Шоу в период зрелости своего искусства, вытекает из самого подхода к жизни, подтверждают его собственные высказывания.

Для меня, — писал Шоу еще в предисловии к «Неприятным пьесам», — трагедия и комедия жизни заключаются в последствиях, «порою ужасных, порою нелепо смешных» упорных попыток сохранить обветшалые социальные институты».

Правда, порою сам Шоу склонен искать причины сатирического направления своего творчества в специфическом свойстве своей писательской натуры и даже упрекает себя за это:

«Как раз, когда я действительно поднимаюсь до высшей точки своих возможностей, когда я действительно могу стать трагическим и великим, какая-то абсурдная шутка приходит на ум, и стремление к антикульминации становится непреодолимым».[2]

Непреодолимая тяга к «антикульминации», к ироническому снижению возвышенного, конечно, связана с сатирическим дарованием драматурга. И главное здесь — это уменье видеть смешное и ограниченное в окружающей жизни. Это уменье имеет свое глубокое социальное обоснование.Сам Шоу дает его уже в начале своего творческого пути:

«Разочарование, которое превращает всех великих драматургических поэтов в поэтов трагических, делает меня лишь насмешливым... современный торгашеский дух... со всеми своими грабежами, убийствами, и проституцией не может вызвать в нас возвышенного сострадания и ужаса; он грязен, жалок, бесплоден, пуст, низок, смешон»...[1]

Ироническое отношение к «современному торгаше-

---

[1] Выступление Шоу «Об актерах и актерской игре». Цит. по книге Henderson, стр. 608.

[2] Предисловие к 1 изд. «Домов вдовца».

скому духу» и рождает стремление сатирически снизить возвышенное, показать оборотную, комическую сторону трагического в буржуазном мире.

Принцип органического слияния трагического и комического характерен для всех великих сатириков (Рабле, Сервантес, Свифт, Гоголь, Салтыков-Щедрин). Но этот принцип начинает играть особую роль в творчестве многих западных писателей XX века. Он отражает обостренное неприятие буржуазного мира с его уродливыми гримасами, мира, который рождает в то же время бесчисленные личные и общественные трагедии.

Показ жизни как трагикомедии характерен, в частности, для представителей литературы «рассерженных» в современной Англии. Трагедия молодого героя, мечущегося по жизни в поисках своего пути, мечтающего порою о прекрасном, развертывается среди уродливо-гротескных людей-масок, и его собственные поступки становятся нередко в этих условиях карикатурно-нелепыми.

Восприятие жизни современного буржуазного мира как трагикомедии, конечно, во многом отлично у Шоу от восприятия этих писателей, творчество которых очень неустойчиво и окрашено резко пессимистическими мотивами. Упорные (хотя часто и ошибочные) поиски выхода из капиталистического тупика делают взгляды Шоу на жизнь гораздо более оптимистичными. Трагикомедия современной буржуазной цивилизации имеет для него, как мы указывали выше, ясное социальное обоснование. Сатирическое большей частью задание его пьес выдвигает на первый план комический аспект трагического по своему основному характеру явления, ироническое его осмысление.

Понимание «химического сплава» трагического и комического самим Шоу ясно отражено в его характеристике «Диллеммы доктора», которую он в то время (характеристика была дана в 1918 г.) считал одним из наиболее полных воплощений этого принципа. Это комедия, высмеивающая корыстолюбивых и невежественных врачей буржуазной Англии, но комедия трагическая, кончающаяся гибелью талантливого молодого художника, отданного на их попечение («гениального человека, который не является в то же время человеком чести», что трагично само по себе). Поэтически обрисованные последние минуты жизни художника протекают в присутствии

газетного репортера, «почти такого же смешного и фарсового персонажа, какими они бывают в реальной жизни». Искреннее и трогательное горе одного из персонажей пьесы, врача Б. Б. выражено комически искаженными цитатами из Шекспира «в манере Гекльбери Финна».[1]

Итак, комическое в трагическом и трагическое в комическом. Одно и то же явление поворачивается то одной, то другой своей стороной, порою в почти близкой к фарсу форме.

В пьесах Шоу, начиная с «Дома, где разбиваются сердца» (эта драма стоит в преддверии послеоктябрьского творчества писателя) трагическое — это прежде всего трагедия людей, отравленных «губительным ядом» буржуазной цивилизации, это уродливо-комический и в то же время страшный облик «обнаженных» душ этого мира, лишенных писателем своих обычных одеяний.

«...все они падают, падают, падают, бесконечно и безнадежно, сквозь пустоту, где им не за что удержаться, — с гневом и болью говорит Обри, один из главных персонажей пьесы «Горько,но правда». — В них всех есть что-то фантастическое, что-то нереальное и противоестественное, что-то неблагополучное... Какой рассказчик, будь он самый бессовестный лжец, осмелился бы выдумать таких неправдоподобных героев, как люди с обнаженной душой»?

Так парадоксально-нелепая, уродливо-гротескная комедия буржуазной цивилизации XX века с ее неестественными условиями жизни и глубочайшей опустошенностью (именно так показана жизнь буржуазной Англии в пьесе) неожиданно поворачивается своей трагической стороной. И речь Обри, на первый взгляд почти фарсового персонажа, начинает звучать необычной для произведений иронического художника Шоу страстной взволнованностью. Она получает, как и некоторые диалоги «Дома, где разбиваются сердца», и необычное для творчества Шоу словесное выражение. Повторы («падают, падают, падают, бесконечно и безнадежно»), усиливающие впечатление взволнованности и придающие монологу характер ритмической прозы, инверсии, нагнетание эпите-

---

[1] Письмо Арч. Гендерсону от 8/III 1918 г. См. Henderson, стр. 616—617.

тов («нереальное, противоестественное, неблагополучное»), да и сам характер центрального образа (обнаженные души, стремительно летящие вниз, сквозь бесконечную пустоту) — все это подчеркивает трагическое неблагополучие буржуазной Европы.

Причины этого неблагополучия, как они раскрываются в диалоге Обри и старика, его отца, не менее трагичны. Это опять-таки разрушительные силы буржуазного мира, буржуазной науки.

Обри. «Я был почти мальчиком, когда в первый раз сбросил бомбу на спящую деревню. Я после этого всю ночь проплакал. Потом я пошел на бреющем полете вдоль улицы и выпустил пулеметную очередь по толпе мирных жителей: женщины, дети и прочее. В этот раз я уже не плакал....

Старик. Наука, в которую я верил, потерпела крах; ее жестокие деяния страшнее пыток инквизиции. Не просвещение распространяла она, а губительный яд. Ее заветы, которым надлежало водворить рай на земле, довели Европу до самоубийства».

Такова трагическая сторона действительности. Сатирической, комической изнанкой буржуазной Европы, идущей к самоубийству, служит здесь чисто свифтианский образ Англии — сумасшедшего дома (в Беотию, федеративное объединение разумных обществ, больше не будут пускать англичан. — «Они говорят, что их сумасшедшие дома уже переполнены»).

В одном из памфлетов того же времени (начала 30-х гг.) сатирический образ буржуазного мира-убежища для неизлечимо больных безумцев развертывается значительно шире, направляясь своим острием против буржуазной Америки, оплота современного империализма. Эта лекция-памфлет носит характерное название, прямо перекликающееся с названием одного из памфлетов Свифта: «Политическое убежище для безумцев в Америке и ближе к дому». Сатирический образ политических безумцев-финансовых воротил, ставших фактически хозяевами Америки, раскрывается и в своей изнанке — в трагических последствиях политического безумия и слепоты для самих американских трудящихся, большинства населения страны. «Если вы не можете создавать прибыли, исчезните с лица земли: вы не имеете права жить», — так формулируется здесь основной закон бур-

жуазной Америки — дома сумасшедших.[1] Закономерным становится саркастический вывод: единственное, чем остается дополнить «чудовищного идола» в нью-йоркской гавани, которого в Америке зовут свободой, — это вырезать у его подножья дантовскую надпись: «Оставь надежду всяк сюда входящий».[2]

Сатирический образ капиталистической Америки — дантовского ада, особенно остро актуальный в наши дни, дополняется тезисом о неизбежности ее гибели, о финансистах, которые в своем безумии прямо толкают страну в пропасть. В других произведениях 30-х гг. Шоу распространяет эту мысль на весь буржуазный мир. В финале комедии «Простачок с Нежданных островов», созданной через год после «Политического убежища для безумцев», встает во весь рост пародийная, насыщенная разящей иронией, картина страшного суда над буржуазным миром (характерно, что начинается он именно с Англии и Америки).

Картина эта резко сатирически снижена. В ней подчеркнуто отсутствуют все бутафорские аксесуары библейского страшного суда — громы и молнии, гнев и палящий зной. Все это, — иронически замечает Шоу устами ангела, — достаточно хорошо умеют делать на земле те, кто разжигает смертоубийственные войны; те, кто создают действительный, а не вымышленный ад.

«Если вам хочется оглушительного шума, — для этого у вас есть ваши пушки. Угодно вам палящего зноя, чтобы сжечь вашу землю, — у вас имеются ваши сверхвзрывчатые вещества. Если вам нужны сосуды, извергающие гнев, у вас их сколько угодно в ваших арсеналах, наполненных ядовитыми газами».

Трагическим оказывается не страшный суд небес, которым грозит церковь, а реальный ад, который создают на земле господствующие в буржуазном обществе силы. Что же касается пародийной картины суда, нарисованной Шоу, — это весьма будничный, деловито-разумный суд, воплощающий приговор истории над миром капитализма. Он просто обрекает на исчезновение всех, кто бесполезен для живой жизни. Своеобразное переплетание свифтианских сатирических мотивов и мотивов, во-

[1] Bernard Shaw. The Political Madhoute in America and Nearer Home. Lond., 1933, стр. 10.

[2] Там же, стр. 19.

площенных в фольклорном образе Пуговичкина в «Пер Гюнте» Ибсена (и он намеревается отправить в переплавку героя драмы как абсолютно бесполезное для жизни существо) создают художественную ткань этой широко обобщающей картины.

Шоу 30-х гг. не ограничивается этой символической и вместе с тем сатирической картиной. Он упорно пытается найти те силы, которые способны реально осуществить суд истории над капитализмом. В этом — смысл упрека автора «Политического убежища для безумцев» рядовым американцам, которые все еще позволяют сумасшедшим финансовым воротилам определять судьбы их страны. В этом — смысл противопоставления безумному капиталистическому миру в пьесе «Горько, но правда» Советского Союза — «Федеративного объединения разумных обществ», в котором «даже собственности не уважают», как иронически характеризует Шоу отношение к нему его врагов.

Гораздо яснее и конкретнее эти новые для Шоу мысли звучат в некоторых его публицистических высказываниях 30-х гг. Это, прежде всего, мысли о В. И. Ленине, глубокое уважение к которому Шоу подчеркивал уже в первые годы после Октябрьской революции в дарственной надписи В. И. Ленину к своей книге «Назад к Мафусаилу».

«Мы должны думать о будущем, — заявляет Шоу в своем выступлении в Ленинграде, в 1931 году, — о значении Ленина для будущего. А значение его для будущего таково, что если опыт, который Ленин предпринял — опыт социализма, — не удастся, то современная цивилизация погибнет, как уже много цивилизаций погибло в прошлом... Если другие последуют методам Ленина, то перед нами откроется новая эра и нам не будут грозить крушение и гибель, для нас начнется новая история, история, о которой теперь не можем даже составить себе какого-либо представления. Если будущее с Лениным, то мы все можем этому радоваться, если же мир пойдет старой тропой, то мне придется с грустью покинуть эту землю».[1]

Итак, будущее мира — с Лениным, с социалистиче-

---

[1] Выступление Б. Шоу в Ленинградской студии Совкино 24/VII 1931 г. — газ. «Советская культура» от 21/III 1956 г.

ской революцией, и только такое будущее может принести людям мир и счастье.

Все же в художественном творчестве Шоу эти новые для него мысли отражены сравнительно мало. Но сплетение трагедии и сатиры в ряде поздних пьес, в сущности, тесно связано с этими мыслями, — оно подчеркивает трагический и, в то же время, уродливо-низменный характер «старой тропы», которой идет капиталистический мир, и от которой во имя будущего должно отказаться человечество. Элементы художественной формы и здесь органически связаны с внутренним идейным содержанием произведения.

СОДЕРЖАНИЕ

ЗМ00491. Заказ 194. Тираж 500 экз.
Формат. бум. 60×92 1/16. Объем 9 3/4 п. л.
Подписано к печати 26/III 1963 г.
Цена 45 коп.
г. Ульяновск, тип. облуправления
культуры.

45 коп.